

Raquel Wandelli Loth

**VER, PENSAR E ESCREVER COM(O) UM ANIMAL:
DEVIRES DO INUMANO NA ARTE/LITERATURA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros

Florianópolis
2014

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

Loth, Raquel Wandelli Loth

Ver, pensar e escrever (como) um animal : devires do inumano na arte/literatura / Raquel Wandelli Loth Loth ; orientador, Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros - Florianópolis, SC, 2014.

439 p.

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

Inclui referências

1. Literatura. 2. Inumano e animalidade. 3. Literatura do dever. 4. Clarice Lispector. 5. Perspectivismo ameríndio . I. Medeiros, Sérgio Luiz Rodrigues. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

“Ver, pensar e escrever (como) um animal”

RAQUEL WANDELLI LOTH

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título
DOUTORA EM LITERATURA

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

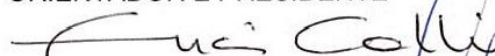




Prof. Dr. Sérgio Luis Rodrigues Medeiros
ORIENTADOR



Prof.^a Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. Sérgio Luis Rodrigues Medeiros (UFSC)
ORIENTADOR E PRESIDENTE
Prof.^a Dra. Luci Maria Dias Collin (UFPR)
Prof.^a Dr.^a. Solange Gallo (UNISUL)
Prof.^a Dr.^a. Gilka Elvira Ponzi Girardello (UFSC)
Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)
Prof.^a Dr.^a. Clélia M. Lima Mello e Campigotto (UFSC)

À coruja, à Pequena Flor e ao mar

*Ao ser infinitamente amoroso que te
habita, Moacir*

*Aos filhos, Luara e Maitã, pelo sonho
que sonhamos juntos*

*À Álvaro e Ondina, pela graça da vida
e tudo mais...*

AGRADECIMENTOS

Aos irmãos Leonardo, Elisa, Cristiana e Álvaro e à Tainá Wandelli Braga (pela fraternidade filosófica); à tia Celina Doin Vieira Ferrari.

Simone Curi, Pedro Souza, Alckmar Santos; Liliana Reales, Maria Lúcia Camargo, Cláudia Lima Costa, Simone Schmidt, Susana Scramin Tânia Regina Ramos e Raul Antelo (pelo apoio e indicações de pesquisa);

Júlia Gazzola, Reza Jafarian, Magda Mendes, Andreia Rozalino, Maria da Graça Socas, Carolina Young, Anamélea Campos Pinto, Vicente Parcias Figueiredo, Jessica Layne, Vitor Millis Wandelli, Mauro Caponi, Narcisa Amboni e Daniella Zatarian (pela amizade e apoio);

Solange Kurpiel, Marina de Mello, Vinícius Cauê, Cláudia Generoso, Danielle Crepaldi (amigos da Associação dos Pesquisadores Brasileiros na França);

Daniela Germann, Helena Iracy, Giovanna Flores, Marta Scherer, Jaci Rocha, Daniel Izidoro e Josefina Hassmann, amigos da Unisul (pelo apoio); Luciano Bitencourt (pela leitura e substituições em sala de aula),

Perry Serval, Delphine Serval, Miriam Grossi, Carmen Rial (pela moradia em Paris); Jediel Gonçalves, Catherine Novaes, Carine Valene, Luc Duret, Anne Godard, Fred Mougel, Marianne Staal, Antoine Sausse, Anne Largeand, Ernesto Otth, Nadim Benani (pela amizade em francês).

Agradecimentos especiais:

Joseane Chagas (pela generosa revisão metodológica); Ana Carolina Cernicchiaro (pela herança Axolotl e pela revisão crítica); Dirce Waltrick Amarante e Maria de Lourdes Borges (pela amizade em livros); Teresa Queiroz Piacentini e Sônia Felipe (pela revisão solidária da primeira parte) e Daniel Paim (pela interlocução); Christophe Dravet, Thiago Mota e Fernando Scheibe (pela ajuda nas traduções e referências); Maurício Schultz (pelo secretariado); Russ Scamfer (pela amizade virtual); Ilca Pessoa Guerra (em nome da equipe do INSS).

Luis Philippe Daros, orientador na Université de Paris III, Anne Simon, coordenadora do Projet Animot (EHESS/CNRS-Paris) e Ron Broglio, professor da Arizona State University (por acreditarem).

Agradecimentos mais que especiais:

Ao orientador Sérgio Medeiros, pela liberdade inestimável de ver, pensar e escrever. Pelo inumano.

À infância-animais desses modos de frase:

“...acorda, mãe, o mar já chegou...”

Luara, quatro anos

“...olha, mãe, o teu pinto *quebou*...”

Maitã, três anos

“Clarice é especial e, neste livro, reforça a tua tese, confessando o seu amor incondicional pelas galinhas, que, injustiçadas e incompreendidas, produzem uma verdadeira obra de arte, perfeita e irretocável: o ovo!”

Moacir Loth

(Dedicatória em *Crônicas para jovens: de bichos e pessoas*)

“Nesse sonho fecundo vive um pássaro migrador”

Álvaro Wandelli Filho

(“Sonho de menino”, de *A casa da Solidão*)

“Mamãe, posso tocar ela [a libélula] em mim?”

Henrique, dois anos

“Não mata a minha galinha, não mata a minha galinha!”

Ondina-menina

“Por que mataram os ratos? Tão bonitos eles estavam!”

Vó Guilta

“Virei o rosto para trás e vi (três) duendes sentados no banco velho do meu fusquinha”

Sérgio Medeiros

(*De duendes e folhas secas*)

“Somos todos punks com cachorros”

(**Not**, em *A grande noite*)

RESUMO

Ver, pensar e escrever (com) o outro inumano é postular um pensamento em crise, no qual o homem não é mais a origem nem o fim. A literatura que evidencia essa crise e o seu diálogo com perspectivas antropológicas, estéticas e filosóficas não-antropocêntricas compõem o campo de análise provocado pela questão: pode a máquina literária (Deleuze) deter a máquina antropocêntrica (Agamben)? O percurso por uma rede de narradores de diferentes épocas busca um traço de animalidade no olhar e na escrita *flâneur*, desde que Restif de La Bretonne propôs, no século XVIII, a associação entre o repórter/narrador e o modo de uma ave noturna de enxergar as zonas de sombra das cidades. A constituição da categoria do narrador-coruja orienta uma cartografia denominada narrativas do escuro, que percorre diversas textualidades com a tarefa de testemunhar o desaparecimento dos povos humanos/inumanos diante dos olhos do contemporâneo (Didi-Huberman).

A análise da relação privilegiada entre a escritura e o devir-animal e vegetal (Deleuze) sustenta a postulação do desaparecimento do autor (Barthes, Foucault) e do “sem-sujeito” derridiano como um lugar profícuo para a abertura ao outro inumano (Lyotard). Essa experiência é observada em uma rede de escrituras que salientam o inumano, sobretudo em Clarice Lispector, onde a instauração do *it* como uma pronominalidade neutra se conecta ao sentido de humanidade-todos dos povos ameríndios. O animal aparece não só como temática, mas principalmente como método, linguagem, perspectiva e plano de composição. Além dos romances clássicos da autora, a análise busca narrativas menos visitadas pela crítica literária, a exemplo do conto “A menor mulher do mundo” e das lendas indígenas brasileiras reunidas e recontadas no livro/calendário “Como nasceram as estrelas”. A pesquisa aprecia o desencadeamento dos devires involutivos e minoritários e o modo fabular de narrativa, que reenvia para o mito da indiscernibilidade entre homens e animais. Também estabelece pontos de contato entre perspectivismo nietzschiano e perspectivismo ameríndio, xamanismo, antropofagia e etnologia da arte africana na análise do impacto entre corpos humanos e animais no corpo da escritura.

Finalmente, postula, com Lyotard, a construção de uma sintaxe do inumano que opera no esgarçamento dos limites da linguagem e a liberta do modo frásico em que o sujeito é, desde sempre, dono do enunciado. Buscando transpor o mutismo inumano que se contrapõe como silêncio eloquente ao surdismo humano, essas narrativas remontam ao mito da

indiscernibilidade entre homens e animais. Participam, dessa forma, da postulação de uma literatura do constrangimento que afirma, com Benjamin e Lévi-Strauss, um inconformismo político e estético em relação à incomunicabilidade entre os seres humanos, a natureza e as coisas.

Palavras-chave: Inumano. Animalidade. Impessoalidade da escrita. Escritura do devir. Máquina antropocêntrica. Perspectivismo. Clarice Lispector.

RÉSUMÉ

Voir, penser et écrire l'autre inhumain, c'est postuler une pensée en crise, dans laquelle l'homme n'est plus l'origine ni la fin. La littérature qui témoigne de cette crise, et le dialogue entre les perspectives anthropologiques, esthétiques et philosophiques non-anthropocentriques composent le champ d'analyse induit par cette interrogation: la machine littéraire (Deleuze) peut-elle "détraquer" la machine anthropocentrique (Agamben)?

Le parcours effectué à travers un réseau de narrateurs de différentes époques cherche à mettre en évidence une dimension d'animalité dans le regard et dans l'écriture, à commencer par Restif de la Bretonne qui propose, au 18^{ème} siècle, d'associer le reporter/narrateur à l'oiseau de nuit capable de voir l'invisible dans les zones d'ombre des villes. En constituant la catégorie du *narrateur-hibou* on dresse une cartographie des *récits de l'obscur*, qui parcourt différentes textualités en tentant de témoigner de la disparition des peuples humains/inhumains sous les yeux du contemporain (Didi-Huberman).

L'analyse de la relation privilégiée entre écriture et devenir-animal et végétal (Deleuze) soutient le postulat de la disparition de l'auteur (Barthes, Foucault) et du «sans-sujet» (Derrida) comme lieu propice à l'ouverture à l'autre inhumain (Lyotard). Cette expérience est observée dans un réseau d'écritures qui mettent en relief l'inhumain, notamment chez Clarice Lispector, chez qui l'instauration du *it* comme pronominalité neutre est connectée à l'idée d'humanité interespèces des peuples amérindiens.

Le thème de l'animal est abordé non seulement comme thématique, mais surtout comme méthode, langage, perspective et point de vue. Au-delà des romans classiques de cette auteure, l'analyse vise des récits moins visités par la critique littéraire, tel que la nouvelle «La plus petite femme au monde» et des légendes amérindiennes brésiliennes relues et racontées dans le livre-calendrier «Comment sont nées les étoiles». La recherche évalue l'enchaînement des devenirs involutifs et minoritaires ainsi que le mode de la fable dans le récit qui renvoie au mythe de l'indiscernabilité des hommes et des animaux. Dans ce sens, la recherche établit également des points de contact entre le perspectivisme nietzschéen et le perspectivisme amérindien, chamanique, l'anthropophagie et l'ethnologie de l'art africain pour analyser l'impact de la rencontre des corps humains et animaux dans le corps de l'écriture.

On évalue finalement la construction d'une syntaxe de l'inhumain, qui opère dans le déchirement des limites du langage et dans

la libération par rapport au mode phrastique qui installe le sujet comme centre de la parole et maître du signifié. La surdité humaine en comparaison avec le mutisme animal, en tant que silence éloquent que ces récits et légendes visent à transposer, participe, avec Benjamin et Lévi-Strauss, au postulat d'une littérature de la gêne, qui affirme un non-conformisme politique et esthétique en relation avec l'incommunicabilité entre l'homme, la nature et les choses.

Mots-clés: Inhumain. Animalité. L'impersonnalité de l'écriture. Ecriture du devenir. Machine littéraire et machine anthropocentrique. Perspectivisme. Clarice Lispector.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: “Restif de la Bretonne”, ilustração de Moreau de Jeune para a primeira edição de <i>Les nuits de Paris</i> , 1788.....	47
Figura 2: “Cabeças fisiognômicas inspiradas por uma coruja”, ilustração de Charles Le Brun, 1670	63
Figura 3: “Sinal fechado para Camila”, de Paulo Franken.....	158
Figura 4: “O encantador de cavalos”, de José Doval	159
Figura 5: Sem título, de Antoine d’Agata. Phnom Penh, 2009.	173
Figura 6: Sem título, de Antoine d’Agata. Manouvres, 2012.....	174
Figura 7: Sem título, de Antoine d’Agata. Tokyo, 2008.	176
Figura 8: “Dia e noite”	198
Figura 9: “Menor e menor”	199
Figura 10: “Plano Cheio II”	199
Figura 11: “Encontro”	200
Figura 12: “Vida imóvel com espelho esférico”	200

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	19
1.1	DEVIRES DO INUMANO NA ARTE/LITERATURA.....	19
2	<u>VER</u>, PENSAR E ESCREVER COM(O) UM ANIMAL	41
2.1	NARRADORES-CORUJA: A POTÊNCIA INUMANA E IMPESSOAL DA <i>FLÂNERIE</i>	41
2.1.1	O selvagem e a rua.....	60
2.1.2	O desejo do incógnito.....	67
2.1.3	O traço animal do andarilho.....	78
2.1.4	Experiência do escuro: literatura e luminescência.....	87
2.1.5	Essa fome insaciável de não-eu... ..	99
2.1.6	O <i>flâneur</i> e os povos humanos/inumanos que morrem.....	110
2.1.7	Sobrevivência dos narradores-coruja.....	122
2.1.8	O <i>flâneur</i> do século XXI vai ao zoológico.....	142
2.1.9	Percorrendo a zona maldita da cidade.....	164
3	<u>VER</u>, <u>PENSAR</u> E ESCREVER COM(O) UM ANIMAL	181
3.1	O JOGO DO ESTRANHAMENTO NA LITERATURA.....	181
3.2	PERSPECTIVAS DO INUMANO NO MITO, NA ARTE E NA LITERATURA.....	194
3.2.1	Perspectivismo ameríndio e literatura: composições.....	206
3.2.2	Corpos e pontos de vista circulantes entre espécies.....	210
3.2.3	O cruzamento do olhar animal.....	217
3.2.4	As lendas indígenas e os devires minoritários.....	230
3.2.5	Silêncio eloquente: a literatura do constrangimento.....	237
3.2.6	Uma humanidade pronominal.....	249
3.2.7	Esculturismo africano: o enigma das máscaras.....	255
3.2.8	O ovo e a urina: fugas canibais.....	262
3.2.9	Devir-pigmeia: a potência contemporânea da floresta.....	272

3.2.10 Subjetividade e corporalidade do inorgânico.....	293
3.2.11 As feridas narcísicas da espécie.....	302
3.2.12 Animal-arlequim: o monstruoso das composições.....	308
3.2.13 Atrás da estrutura, atrás do pensamento, no infinito da literatura.....	315
4 VER, PENSAR E <u>ESCREVER</u> COM(O) UM ANIMAL.....	321
4.1 MORRE O AUTOR, NASCE A BARATA	321
4.2 A POTÊNCIA INUMANA DA ESCRITURA.....	335
4.3 O EMBATE DAS MÁQUINAS: ESTADO DE EXCEÇÃO E “ESTADO DE GRAÇA”	362
4.3.1 Um modo de frasar inumano.....	371
4.3.2 A resistência do mundo mudo	379
4.3.3 O inumano como método	389
4.4 LITERATURA SEM ESTADO, DEVIR SEM BIOPOLÍTICA	392
5 A CAUDA DO ANIMAL ESCRITO (PARA EFEITO ANFISBENA).....	405
REFERÊNCIAS.....	417

1 INTRODUÇÃO

1.1 DEVIRES DO INUMANO NA ARTE/LITERATURA

Tudo que é humano me foi estranho.
Hilda Hilst (2003, p. 73)

Humanos metamorfoseados em insetos, seres híbridos, polimorfos, esposas vegetais, pássaros que fogem da alma, cavalos que se debatem num peito de mulher... Índio-onça, menino-centauro, guerreiro-lua, água viva, homens-pergaminho, narradores-coruja, cogumelo-moça, texto-animal... Ser-ovo, grávido de todos, terríveis irmãos de ventre... Para a literatura e as artes, a vida não se esgota no enjaulamento do sujeito ou no rosto antropocêntrico das subjetividades. Formas se desfazem, seres se distanciam das molduras identitárias, se evadem das prisões do indivíduo para seguir a experiência delirante das fronteiras, das zonas de indiferenciação e indiscernibilidade entre as espécies e os reinos. Limites são forçados, esgarçados no território da literatura... O vivente abraça possibilidades imprevisíveis...

Na literatura, a vida experimenta existências híbridas, muitas vezes imperceptíveis: um ser toma a forma de outro, sem parar esse trânsito de devires, pois a experiência do outro prescinde do seu aspecto objetal. Metamorfoses literárias são, como na vida, desencadeadas por deslocamentos interiores, mínimos, informes, que produzem uma transformação imanente, incessante... Sorver o inumano, testemunhá-lo, lançá-lo para a vida requer um movimento para o fora e ao mesmo tempo um profundo mergulho na animalidade peçonhenta que habita o interior do próprio armário. Habitam o mundo seres com vontade de poder diferir não só do outro, mas de si mesmos.

Uma precipitação para a graça da vida, para a velocidade do outro, ativa a potência reprimida na dicotomia... O (in)mundo, invisibilizado pela separação do humano e do inumano, arrebenta as grades do controle do sujeito... e não cessa de pôr em questão o vício de origem do pensamento antropocêntrico que funda a distinção do homem como espécie superior e pressuposto do seu amor próprio, segundo o que nos fez ver Lévi-Strauss (1973, p. 49-50). Como a arte-literatura provoca esse acesso ao inumano, ao ponto de encontrar no seu traço os rastros de uma animalidade? Como os territórios que nela se configuram e se desconfiguram abrem caminho para o acontecimento inumano?

Estabelecendo a razão e a linguagem como distinções categóricas entre o homem e os demais seres, desprovidos de alma e racionalidade, o cartesianismo consolidou o corte moderno que separa o animal da antiguidade. Platão e Aristóteles reconheciam a existência de uma alma sensitiva (a do animal), uma alma racional (a do homem) e uma alma vegetativa (a das plantas). Um século após o advento do racionalismo, o jurista Jeremy Bentham, famoso também por sua elaboração sobre o modelo panóptico de vigilância das instituições modernas, vai confrontar Descartes segundo o qual o animal não pode ser considerado sujeito porque não tem alma. A força da resposta de Bentham a Descartes atravessa as temporalidades. Calca-se no argumento de que os animais sentem dor, têm um sistema nervoso com terminações que são portadoras de estímulo doloroso, em outras palavras, que eles sofrem como os humanos e nada mais interessa. “Eu não posso saber se os animais têm inteligência, se os animais têm alma, mas posso saber se os animais sofrem. Isso é o essencial da questão” (BENTHAM apud FERRY, 2009, p. 77).

O que nessa concessão da ternura científica nos impressiona ainda hoje? É porque ela nos oferece um imperativo categórico ao mesmo tempo afetivo e racional para desistir da busca irrelevante pela afirmação das fronteiras. *Eu, cientista, desisto da diferença que não posso provar em relação ao outro e acolho como verdade científica a semelhança que ele traz inscrita no corpo.* Daí que ao tratar do caráter demoníaco do homem como sendo o único que maltrata por maltratar, Shopenhauer vai dizer que não se trata apenas de libertar o animal da submissão ao homem, mas de uma libertação do sofrimento – diga-se dos que o impingem e dos que a ele são submetidos. “Trata-se então da libertação da dor e também da libertação da crueldade”, diz Benedito Nunes (2011, p. 16).

E como a história não é feita de uma progressão linear, mas de buracos, hiatos, linhas paralelas, convergentes e divergentes, de avanços e de recuos, podemos sempre retornar a esse pensamento, embora ele não tenha reverberado o suficiente para impedir a aceleração da máquina antropocêntrica das dicotomias. É também no acender das luzes do iluminismo de Bentham que se separam de forma mais definitiva cultura e natureza, corpo e alma, ciência e religião, filosofia e arte e, portanto, o humano do animal, como mostra Maciel (2011), na obra *Pensar/Escrever o Animal*.

Desde que o homem escreve o animal e se inscreve nele, dá a ler uma ordem do fascínio, do medo e da violência, num jogo contraditório entre dominação e encantamento. Nunca poderemos afirmar quando o “outro” do homem nasceu. Mais legítimo pensar que desde os primeiros

rabiscos, desde os primeiros desenhos do bisão cravado de flechas nas cavernas de Lascaux a escritura testemunha ao mesmo tempo um método de abate e um processo de encantamento com o animal.

Na ruptura com o paganismo, a mitologia grega zooantropomórfica e a tradição clássica, as explorações das ambiguidades e hibridismos saem de evidência: o animal assume um lugar definitório ao lado das forças inferiores. Sob o domínio da teoria mecanicista que prevaleceu nos séculos XVII e XVIII, a imagem do animal, como um corpo sem alma, uma máquina a serviço do homem, adentra o fosso sem fundo do outro mais outro, o mais estranho, oposto objetal e exterior ao ser humano. Passando a simbolizar o contraexemplo do modo de vida menos elevado, mais instintivo, rústico e violento, serve de arquétipo contra o qual a civilização moderna se constitui. Essa aversão promovida pelo império da racionalidade contradiz mesmo as figuras messiânicas de herança medieval cristã que impregnam o mundo clássico romano, onde se vê, por exemplo, a representação dos evangelistas como animais (Marcos é o leão; Lucas, o boi; João, a águia).

Para a arqueologia pictográfica, quanto mais antropocêntrico o desenho, maior grau de civilidade atesta. Figuras híbridas e polimorfos referendam, na paleontologia, os modos mais primitivos de vida, as crenças panteístas e as práticas culturais menos complexas. À medida que as figuras antropozoomórficas e híbridas desaparecem em favor de imagens puramente humanas, a ciência atesta a condição de evolução cultural e espiritual. E o que é essa noção de evolução a não ser o progresso como sinônimo de purificação e especificação?

Enquanto as ciências, a política e as organizações sociais foram se estruturando de acordo com a perspectiva antropocêntrica do cartesianismo e do iluminismo, a literatura não parou de desestabilizar os limites entre os diferentes reinos. Em vez de estabelecer seu fundamento na dicotomia entre natureza humana e inumana, essa literatura produziu-se aprofundando o questionamento dessa relação – desde sempre problemática e contraditória. Não há pretensão de fazer um rastro cronológico ou arqueológico dessas experiências, o que exigiria muito mais amplitude de pesquisa. Interessa mais apreciar a escritura no sentido mais amplo, como rastro do ser no mundo, acionando uma paradoxal máquina de guerra: ao mesmo tempo o dispositivo onde se inscreve a separação homem/animal e o lugar onde ela não cessará de ser subvertida, sabotada, profanada, questionada, conjurada ou radicalmente abolida.

Potencialmente, para a arte os limites entre humano e natureza nunca chegaram a se fixar por completo ou não haveria condição para o

acontecimento do artístico.¹ A arte moderna contribui nesse sentido, aprofundando o gesto de tirar o eu da posição de senhor do espaço de representação pictórica. Com um Monet ou um Cézanne, lembra a psicanalista Tânia Rivera (2013), “o eu não encontrará mais, na arte, a posição central que lhe era dada, desde o Renascimento, na construção de um espaço de representação ilusionista”. No traço que localiza a arte moderna, as linhas que demarcam reinos de natureza distinta se apagam em favor de um descentramento de foco, de um ponto de vista holístico, diáfano, indefinido.

Em Cézanne, os elementos que separam a montanha de Saint Victoire do céu, do mar e da terra foram se esvaindo, a ponto de restar na paisagem apenas a nuvem de um todo heterogêneo, um traço-pincelada que perpassa elementos de naturezas diversas. A montanha, o rochedo, o vale são também a casa, a árvore, o chão, o alto. Visível reintegração estética das coisas do mundo nas recriações de *As banhistas* ao longo da história da arte. Figuras humanas, antes tão destacadas e delimitadas, vão se diluindo na paisagem, reinos e formas vão perdendo os seus limites para que restem apenas linhas, para dar a ver corpos sem órgãos, mulheres-heras, árvores rebojantes, caminhantes na relva... Dos estudos de Cézanne, brotam formas que a bem da verdade não são mais mulheres, nem apenas árvores, mas linhas abstratas que insinuam volumes e enlouquecem o conjunto.

Depois de todas as feridas narcísicas que Freud relacionou ao descentramento do sujeito, com Copérnico (a Terra não é o centro do universo) e Darwin (o homem não é o centro da criação, pois está submetido às mesmas leis da sobrevivência que regem os animais), a psicanálise anuncia que o “eu” não é mais senhor nem em sua própria casa.² Terceiro golpe no amor próprio do homem, a descoberta de um

¹ William Blake criou seu próprio sistema mitológico, frustrando – em pleno Classicismo – a representação antropocêntrica, tanto na literatura quanto na gravura. E seria preciso ainda citar “O Jardim das delícias terrenas”, de H. Bosch e a ruptura com o real e a realidade da linguagem em *Jaguadarte*, de Lewis Carroll.

² “No transcorrer dos séculos, o ingênuo amor-próprio dos homens teve de submeter-se a dois grandes golpes desferidos pela ciência. O primeiro foi quando souberam que a nossa Terra não era o centro do universo, mas o diminuto fragmento de um sistema cósmico de uma vastidão que mal se pode imaginar. Isto estabelece conexão, em nossas mentes, com o nome de Copérnico, embora algo semelhante já tivesse sido afirmado pela ciência de Alexandria. O segundo golpe foi dado quando a investigação biológica destruiu o lugar supostamente privilegiado do homem na criação, e provou sua descendência do reino animal e sua inextirpável natureza animal. Esta nova avaliação foi realizada em nossos

inconsciente selvagem, de pulsões sexuais incontroláveis, vem mostrar o caráter ilusório do sujeito coeso e dono de suas ações que se baseava em uma improvável centralidade da consciência. Em um sentido mais grave, o “eu” só se afirma no esquecimento da condição estranha e artificial do sujeito. E se há algum lugar onde ele possa se conhecer é no estrangeiro de si mesmo.

Bestialidades compartilham na Idade Média o imaginário da zoomitologia clássica e povoam a ciência fisionômica europeia, popularizada por Lavater, no século XVIII. Transbordam de um universo para outro, da poesia para a narrativa, da pintura para a psicologia e vice-versa. A bestialização foi, segundo Flora Sussekind (1999), um dos recursos fundamentais de figuração dos personagens na ficção oitocentista brasileira em um momento que ela considera de formação de identidades. Na literatura contemporânea, o zoomorfismo retorna sem o antigo terror à suspensão dos limites entre o natural e o sobrenatural, o real e o fantástico, como mostra a teórica.

Composições monstruosas, bestiários e hibridizações entre homem e natureza, assim como entre homem e tecnologia criadas pela literatura contemporânea parecem não evocar mais o perigo da perda da essência, mas reengendrar o ser na dissolução de fronteiras perturbada até o âmago por questões éticas e ontológicas. Aproximações de impacto entre organismos diferentes menos se apresentam para caracterizar o temperamento monstruoso de personagens, do que para desestabilizar a centralidade do homem, provocando reflexões agudas sobre sua forma de se colocar no mundo em relação à diversidade de seres. À diferença dos bestiários de “extração fantástica”, os “bestiários realistas” são, em sua maioria, “tentativas de compreensão da alteridade radical que os animais representam para a razão humana”, analisa Maria Esther Maciel (2006, p. 54). Enfocando outras formas de vida, a literatura busca “um saber sobre o mundo e a humanidade”.

Mesmo as ficções e fábulas zoofóbicas ou tecnofóbicas perfazem linhas de fuga para a existência de seres modificados desde sua constituição pela convivência com outros. Ficções científicas de longa data, marcadas pela expressão do medo do contágio, da perda da natureza

dias por Darwin, Wallace e seus predecessores, embora não sem a mais violenta oposição contemporânea. Mas a megalomania humana terá sofrido seu terceiro golpe, o mais violento, a partir da pesquisa psicológica da época atual, que procura provar ao ego que ele não é senhor nem mesmo em sua própria casa, devendo, porém, contentar-se com escassas informações acerca do que acontece inconscientemente em sua mente.” (1976, p. 336).

ou da identidade, permitem falar também sobre os recalques, anseios e desejos que habitam o imaginário coletivo em relação a tudo o que escapa ao controle e domínio do conceito e da experiência tradicional de uma cultura soberana separada de todos os outros reinos.

Os mundos erguidos textualmente pela força das realizações fabulatórias não se prendem às regras estabelecidas para a experiência humana, mas propõem e agenciam outras configurações para a realidade, à qual não oferecem oposição, mas possibilidades. Enquanto espaço de desestabilização e afastamento do “eu” em favor de individuações múltiplas, literatura é território-refúgio para a experiência de uma vida inclassificável, irreduzível. Literatura é vida que faz o ser recuar até gaguejar uma infância, um animal, uma graça, uma voz. Máquina de guerra contra a ordem das identidades (DELEUZE; GUATTARI, 1997), máquina de retrocesso no tempo, de instauração do não-tempo ou ausência de tempo (BLANCHOT, 1987). Mundo *in, i-mundo* que coloca o imaginário a operar como força de realidade, literatura é esgarçamento das grades que promovem a separação das espécies e o esquecimento do inumano.

À questão antiga de Bentham, recuperada do esquecimento, assoma-se outra ternura contra as separações, ainda mais avassaladora, porque não se concentra na dor, no sofrimento, mas no afeto. Entre dois corpos diferentes, nos diz Deleuze, existe o devir. Contrariamente ao progresso, devir é involuir para a velocidade de um corpo minoritário porque o vir a ser tem a graça de nunca se mover em direção ao que já se estabilizou (DELEUZE; GUATTARI, 1997). O que pretende ser arte representando uma realidade preexistente, uma essência anterior do humano, não se coloca diante do devir nem diante das transformações verdadeiras que a literatura pode encenar como vida insurgente. Pois aquilo que se fixa à representação parte de uma existência presumível, de um modelo que esgota as possibilidades de vida, enquanto a arte leva os seres a se esgotarem de viver, seguindo a lição de Nietzsche que Deleuze (2013) recuperou em *A imagem-tempo*.

Dimensão do devir, o cinema, a literatura, a arte, enfim, abolem a distinção entre essência e aparência, falso e verdadeiro e lançam o ser para esse fora da representação e da identidade. Dão a ver “o que Nietzsche havia mostrado – que o ideal da verdade era a ficção mais profunda, no âmago do real” (DELEUZE, 2005, p. 182). Potencialmente, a arte coloca o inconsciente a delirar como fábrica de produção de realidades, entregue ao delírio e à saúde do imaginário, não da doença da representação. E o inconsciente produz. “Não para de produzir [...] É o contrário da visão psicanalítica do inconsciente como teatro, onde sempre

se agita um Hamlet, ou um Édipo, ao infinito”, grita o mesmo Deleuze em “D de Desejo” de *Abecedário* (1996, tradução nossa).³

O pensamento tensionado pela existência radicalmente outra do animal marca os séculos XX e XXI como tributários de um longo processo epistemológico de questionamento do próprio do homem. Percursos desviantes da arte, da filosofia e da antropologia se encontram nessa busca que não se acomoda à centralidade do homem. Uma comunidade trans-histórica e transcontinental inscreve o ser na abertura dos devires, onde não reinam hierarquias.

Todas essas confluências produzem desdobramentos importantes para uma teoria da alteridade (Foucault, Lévinas, Kristeva, Nancy) que vai expor mais um corte na subjetividade: a exterioridade do outro não é uma oposição objetal ao eu, mas a sua mais profunda e inconsciente interioridade. De modo mais ou menos contundente, mais ou menos radical, o conceito clássico de humano produzido pela máquina⁴ antropocêntrica foi questionado por filósofos como Nietzsche, Heidegger, Agamben, Lyotard, Derrida, Deleuze – todos, a sua maneira, colocando em crise o pensamento calcado na soberania apriorística do homem e na perspectiva humanista. Só no século XX, e mais especificamente neste século, quando as fronteiras entre animal, humano e máquina foram mais explicitamente tensionadas, a filosofia abraçou um campo de explorações sobre a multiplicidade do homem em sua relação com outras vidas. E desse caminho às avessas – mais intuído pela arte do que pela ciência – começou-se a vislumbrar um reencontro do homem consigo mesmo, dito com sua animalidade e vegetalidade.

Em um movimento para trás, de reconquista da proximidade perdida entre homem e animal desde a antiguidade, o outro dado como diferente absoluto tende a ser visto como um trânsito do ser para o reencontro de si mesmo. Esse hóspede estranho que nos habita e a quem

³ *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* compõe uma série de entrevistas com o filósofo conduzidas por Claire Parnet e transmitidas na integridade pelo canal franco-alemão TVA.

⁴ Aqui não mais no sentido construtivo que lhe dá Deleuze, mas no sentido negatizado que Agamben atribui à máquina no ensaio “O que é um dispositivo?”, em alusão aos dispositivos do discurso de Foucault, que têm por finalidade orientar, determinar, interceptar, modelar controlar e garantir os gestos, as condutas e os discursos dos seres viventes. “Foucault assim mostrou como, numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua ‘liberdade’ de sujeitos no próprio processo de assujeitamento.” (AGAMBEN, 2009b, p. 46).

devemos acolhida cruza as linhas com nossa infância e inumanidade. Em Derrida (2012) há sobretudo continuidade e semelhança na relação com o animal que nos antecede e que seguimos sendo, continuidade que a separação mais drástica não foi capaz de apagar.

Se animal e homem compartilham afetos, a diferença de natureza entre ambos não apaga as semelhanças e microfissuras que em vez de determinar binarismos estanques, produzem o que Deleuze e Guattari (1996) chamam de linhas micromolares e segmentaridades não duras. Em vez da reificação do próprio, como faz a máquina antropocêntrica, Deleuze enfatiza o devir, modo de contágio e trânsito onde os corpos, atraídos e afetados por suas proximidades-distâncias, projetam possibilidades políticas e poéticas de existências híbridas na escritura. Derrida (2002a) mostra que a repetição da especificidade do homem, por exemplo, depende da afirmação de uma diferença para impor a mesma coisa (a coisa semelhante que não é outra). Na herança do vitalismo de Nietzsche (2008, p. 351), a vida, como vontade de potência, e não a hipérbole das criações de domínio humano projetadas na essência das coisas, constitui “a essência mais íntima do ser”, o princípio de tudo e o critério de valorização, como o filósofo propõe em *A vontade de poder*.

Na tentativa de desmanchar as fronteiras que operam há tantos séculos o pensamento, ergue-se uma luta para escapar a esse lugar do mesmo, como um resíduo de centro, uma perspectiva que volta sempre à supremacia do ponto de partida humano. Dualidade resistente que cada vez mais desafia a filosofia na postulação de um pensamento fora da centralidade humana. Ou fazendo coro com Derrida (2002b), não se trata mais de pensar como o filósofo academicamente formado vê o gato, mas com quais possibilidades o gato vê e pensa o humano e o provoca a repensar todo o resto. É no fracasso constante desse esforço de linguagem e pensamento, para esgarçá-los além dos seus limites, além das fronteiras que o separam de um não-pensamento e de uma língua menor, como propõem Deleuze e Guattari (1977), que a literatura e a filosofia se deixam atravessar pelo inumano.

Procura-se pensar, aqui, como a literatura procede a abertura para o inumano, atuando na desobstrução de devires. Como esse lugar privilegiado de produção do imaginário e de urdidura de mundos possíveis, desejos, perspectivas, frustrações abre as portas para outro tempo onde os devires se precipitam. Essa busca aprecia a matéria literária em confluência com outras artes e intensidades teóricas no campo filosófico, antropológico e psicológico, principalmente, para compreender o funcionamento da escrita enquanto máquina de desinvenção do eu, de desapossamento de si e de desorganização do ser a

partir de três modos fundamentais de postular a vida literária: ver, pensar e escrever.

Ver, pensar e escrever o outro inumano é postular um pensamento em crise no qual o homem não é mais a origem e o fim. É contaminar-se com perspectivas diferentes da ocidental, como o perspectivismo ameríndio ou a etnologia africana, que se colocam em diálogo com projetos literários de reinvenção do humano. É Pensar a dimensão do inumano, admiti-la não como um além-do-homem ou como sua negação, mas como uma imanência sem a qual nenhuma transcendência devém. É embarcar na vida fora do antagonismo que reduz uma tensão de ordem múltipla a uma polaridade evolucionista.

Se a ciência sustentou através dos tempos a supremacia do homem pautada por um paradigma antropocêntrico, a escrita, enquanto “máquina de guerra” (DELEUZE; GUATTARI, 2005) que coloca a diferença a produzir relações, potencializa o recuo do eu. Escritura, em Barthes (1984): lugar de destruição de toda a voz e de toda origem. Um sujeito em desapossamento de si precipita o fim da demarcação da posse da própria escritura, pois ao engendrá-la, o homem lançou-a no puro devir do mundo. A consequência mais grave da sua invenção para o homem foi descentrar-se de si mesmo, trabalho literário que Clarice Lispector radicalizou na invenção de um pronome neutro e antropofágico para a escritura, o *it*.

Il, on, it, índices de ausência de sujeito: “massa branca de barata” (LISPECTOR, 1998b, p. 166), zona do neutro onde a literatura opera esse desfazimento de formas e subjetividades em favor da instauração de uma autoria coletiva ou hipertextual. Morre-se o autor-homem para nascer-se uma multiplicidade, um ser grávido de mundo, capaz de devir qualquer coisa, menos o próprio escritor (DELEUZE, 1997, p. 17), no sentido que a escritura nunca prolifera na direção da sua origem ou do seu criador. Porque opera uma suspensão de toda ordem de centralidade do “eu”, ela se potencializa como força desenraizadora e desterritorializante do sujeito, instauradora dos devires. Literatura é devir, na medida em que

se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... (DELEUZE, 1997, p. 13).

Cada impessoalidade concreta traduz uma “hecceidade”, uma singularidade do impróprio que a literatura captura em sua vocação de

falar do indefinido das coisas em sua imediata conexão com o universal. Conceito que rasga por um crescimento rizomático toda a verticalidade do humano, devir não nomeia qualquer modo de relação entre figuras: é um conceito rigoroso para um tipo de agenciamento que não admite modelos, cópias, hierarquias, idealizações. Não se traduz por uma mimese do tipo imitação ou metáfora do tipo substituição. Devir arrasta corpos que se expandem e se conectam pelo meio, ou pelo entremeio. Corpos projetados em devir se entregam a uma dupla captura, como um ato de “núpcias antinatureza”:

A vespa e a orquídea dão o exemplo. A orquídea parece formar uma imagem da vespa, mas de fato há um devir-vespa da orquídea e um devir-orquídea da vespa. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea ao mesmo tempo que a orquídea torna-se órgão sexual da vespa. (DELEUZE; PARNET, 1977, p. 8-9).

Se a vespa e a orquídea fazem mimese, não é porque uma imite a outra, mas porque se contagiam, entram em relação e capturam mutuamente os seus devires. Tornar-se-animal, tornar-se-vegetal, tornar-se-inumano, enfim, não resulta de um processo de imitação ou assimilação das características de outro indivíduo retido em sua forma cristalizável, mas da prospecção mútua de dois seres que se precipitam em sua zona de vizinhança.

O conceito de devir que Deleuze e Guattari reelaboram descortina um novo modo de ver os acontecimentos de outridade no campo da arte e da vida dos quais a noção de representação mimética não dá conta. Ao mesmo tempo, perturba e complexifica o entendimento de mimese, libertando-o do modelo de dualidade que coloca a obra em uma relação de semelhança e diferença como imagem-espelho de um mundo dado. A literatura do devir faz agenciamento com um fora sem imagem, representação ou subjetividade. “Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 34).

Relações de alteridade na vida ou na arte não se esgotam na atuação de um indivíduo que repete a identidade do outro, ainda que se trate de um “sujeito fraturado”, como argumentou Lima (2000). Devires nunca reproduzem modelos, seja no campo da literatura ou da atuação artística. Não se trata de um escritor que “se faz de cachorro”. Nem de um

ator imitando um caranguejo, como na sequência do filme *Taxi Driver* (1976), vivida por Robert de Niro e citada por Deleuze e Guattari (1997, p. 66-7). É antes um ator arrancado de sua fisicalidade compondo uma nova expressão com a velocidade da imagem do animal. E com esse exemplo do cinema nos damos conta de que os animais constroem posturas de corpo singulares, que seus aparelhos corpóreos produzem uma escritura. Seres afetados pelo devir partem desde sempre de uma diferença e de um deslocamento de si mesmos para criar uma existência imprevisível.

Para controlar a intensidade e a abertura dos devires, a instituição do humanismo cria uma “política de devires-animais” que busca correspondências simbólicas, domesticadas e familiarizadas dos homens com outros seres (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 30). Alianças com devires inumanos se elaboram a partir de agenciamentos diferentes, que não são os da família, da religião ou do Estado, mas justamente ocorrem na ruptura com essas instituições centrais. Emaranhando as linhas molares dos regimes de identidade e as linhas de fuga e de desterritorialização, a arte abraça as possibilidades do devir.

Nas intensidades literárias inumanas, a potência do devir coloca o ser a fabular, libertando-o do modelo de verdade e de identidade que o penetra (DELEUZE, 2013, p. 182). A elas interessam as duplas capturas, as construções híbridas, metamorfoses do trânsito humano-animal-natureza-máquina-coisa. Por elas acontecem a contaminação e o contágio de existências pluralizadas quando reenviadas às suas infinitas possibilidades de transformação: “Um devir, uma irreduzível multiplicidade, as personagens ou as formas valem agora apenas como transformação umas das outras” (DELEUZE, 2013, p. 177).

Facilmente o hábito humano domestica o animal do devir em uma identidade previsível, feito “o meu bichinho” familiar e familiar, reconstituindo dicotomias, modelos e cópias. Real é o devir, enquanto força de transformação e desestabilização, mas irreal é o termo ou a forma estável que dele resultaria. “Devires reais” operam aproximações por alianças e contágios, não correspondências identitárias por filiação. “O devir não produz outra coisa senão ele próprio.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18).

Toda a transcendência do ser acontece no plano de imanência, a partir do outro que desde sempre atravessa o eu. Como o outro mais radical, o inumano traduz fundamentalmente a experiência de romper com o ser que habita uma tradição, uma cultura. Naquela proposição de Benjamin sobre o conceito de história, inumano é o outro que tenta irromper o ser, é o intempestivo que rompe o mesmo. Enquanto

experiência de alteridade por excelência, a literatura fortalece o humano como multiplicidade e devir. Pelo experimentar de uma ruptura ou de um esgarçamento do ser, pela potencialização da alteridade com o inumano, a literatura possibilita ao homem conquistar novos registros de sensibilidade, de tornar-se mais plural e heteroglórico, fazendo valer a hipótese de Nietzsche em *A vontade de poder* (2011, p. 263), a única possível acerca do eu: “o sujeito como multiplicidade”. Nesse sentido, o outro inumano é para o ser humano, a heterotopia do pleno devir-se.

Como inumano, o animal se inscreve na tradição, na medida em que comparece a uma relação de continuidade e afetividade com o homem. Mas tendo sido constituído como outro absoluto, dentro do processo trans-histórico de hominização que forja a oposição necessária para que a invenção do homem se destaque, o animal é pura irrupção do devir, da diferença e da disrupção. Continuidade e ruptura se conjugam e se tensionam permanentemente nas ontologias que se baseiam nas relações entre homens e animais. A força de *afecto*, capaz de destruir essa separação, está sempre apta a despertar com o fascínio pela matilha, segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 20): “Fascínio do fora? Ou a multiplicidade que habita dentro de nós?” Ela não encontra barreiras na natureza da paixão: devires na literatura acontecem muitas vezes em condições de luta indômita, de escolha inimiga, como o devir-baleia de Ahab, em *Moby Dick*, ou o devir-abutre, nas galerias de Kafka, ou ainda o devir-barata, em *A paixão segundo G.H.* ou o devir-onça no perspectivismo ameríndio.

Inumano é assim o corpo que não tem próprio, que não cessa de indicar um lugar de esfacelamento da identidade, do sujeito e do próprio corpo. O corpo se coloca como exterioridade do que há de mais interior do ser a ponto de tornar irrelevante e indistinguível a oposição entre o dentro e o fora, entre humano e inumano. É então o corpo híbrido e impróprio que se produz nas metamorfoses kafkianas, e também na secreta relação entre a mulher e o mar, ou a mulher e o cavalo, nos contos de Clarice Lispector.

Gesto que constrói para si um mundo, a literatura tem a potência de multiplicar relações e sintonizar corpos diferentes, conectando-os por um tipo de gestualidade, velocidade, vibração, calor, intensidade (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 47). Sendo máquina do imaginário, ela propõe um campo de textualização de trocas orgânicas. Mais do que afirmação de identidade, os corpos podem vivenciar, com a suspensão do eu e a força das clivagens, a potência da alteridade. Ao engendrar as existências nesse estremeamento de fronteiras, a literatura e a arte abrem divisas para novas experiências. Lugares de fabulação e projeção de

mundos *ex-possíveis*, onde as grades invisíveis do processo de hominização podem se abrir.

Em *Capitalismo e Esquizofrenia*, Deleuze e Guattari já afirmavam a ideia de um inconsciente maquínico não submetido ao regime das identidades, referente a um processo de agenciamento entre indivíduos. E Rolnik (2000), em uma analogia entre a esquizoanálise e o Manifesto Modernista, agregou a ideia do corpo sem órgãos à noção de canibalismo cultural no termo “inconsciente maquínico antropofágico”. A expressão busca amalgamar dois modos similares de deglutição de subjetividades alheias para construir uma individuação nova e heterogênea.

Na proposta antropofágica, uma força de heterogênesse, no caso do Brasil, caracterizada pela biodiversidade humana, de fauna e de flora, desestabiliza as identidades e a tendência emergente à homogeneização. Tanto na miscigenação brasileira, quanto no processo de globalização, haveria um movimento coexistente de identidades transnacionais e cambiantes, mas ainda fixadas no modo de reificação das identidades (ROLNIK, 2000, p. 10). Acentuando mais os fluxos, as conexões e os processos, o modo de dessubjetivação da esquizoanálise se diferencia por tomar as figuras da subjetividade como efêmeras e necessariamente produzidas por agenciamentos coletivos e pessoais.

O inconsciente maquínico antropofágico apoia-se na ideia de que a subjetividade, longe de ser dada, é objeto de uma “incansável produção que transborda o indivíduo para todos os lados.” Propugna a liberdade de criação de novas máscaras, que são processos de individuação provisórios instaurados nesse fluxo de conexões, e a configuração de territórios de existência marcados pela hibridação de universos diferentes. Processos nos quais “o indivíduo e seu contorno seriam apenas uma resultante” (ROLNIK, 2000, p. 453).

Às produções do inconsciente maquínico antropofágico conecta-se um inconsciente maquínico inumano que se agencia com os restos do processo de humanização. Relações animálicas que habitam as camadas psíquicas mais secretas do homem são trazidas à superfície pela loucura, pelo delírio, pelas artes. O inconsciente inumano carrega o traço de indeterminação de uma infância da humanidade que resiste e coexiste na vida adulta como camada escondida, obliterada pela linguagem e pela representação do papel de humano, no sentido proposto por Lyotard (1990).

Produções delirantes desse inconsciente emergem no bestiário século XX, de escritores-feiticeiros que fazem a linguagem rasgar os

limites da animalidade, como Kafka, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Astrid Cabral, Cortázar,⁵ para citar apenas alguns. E também no cinema do inumano de *Coração indômito* (Michael Powel), homenagem à alma selvagem no devir-mulher-raposa e *Sangue de pantera* (Val Lewton), entre muitos outros, e nas experiências recentes do cinema animado.⁶

Nas artes plásticas, o inconsciente inumano reenvia a Géricault e Eugène Delacroix, entre os pintores do animalismo, e aos *Caprichos* de Goya, no século XVIII, em torno dos quais, aliás, se produziu a célebre sentença-bumerangue sobre um humanismo que colocou o projeto do homem acima da própria vida como justificativa para a instalação do horror e da guerra: “O sono da razão produz monstros”. Se a gente desce mais fundo à procura de uma origem mítica que desde já se anuncia perdida,⁷ o inumano remonta à cultura oriental, à cultura grega (ou vinda *sabe-se-lá* de que barca), à religiosidade pagã.

Já há muito conhecido do perspectivismo ameríndio, o inumano é a matéria mais preciosa às lendas indígenas, onde desfilam guerreiros camuflados em forma de lua, noivas metamorfoseadas em nenúfares, homens conquistadores com devir-boto, mestiços com devir-índio, índio com devir-onça. Transformação *mise-en-abyme* pela força constante da diferença, que é também semelhança, ou *diferOnça*, termo proposto por Eduardo Viveiros de Castro, em síntese antropofágica do conto “Meu tio, o iauaretê”, de Guimarães Rosa, e o conceito de *différance*, de Jacques Derrida.⁸

É lá, nessa origem perdida, que Clarice Lispector (1987) fez proliferar a produção imaginária do inumano, ao escrever *Como*

⁵ Sobre o inumano e o perspectivismo ameríndio em Cortázar ver Cernicchiaro (2013).

⁶ Sobre os devires inumanos na animação contemporânea, Simone Curi desenvolveu pesquisa de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

⁷ Lembrar o alerta de Deleuze sobre a natureza dos mitos, avessa ao estabelecimento de origens e hierarquias dos contos e fantasias: “Apesar das aparências e das confusões possíveis, os mitos não têm aí nem terreno de origem nem ponto de aplicação. São contos, ou narrativas e enunciados de devir.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 23).

⁸ “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 [...]. Chamo a esse duplo e sombrio movimento, essa alteração divergente, de *diferOnça*, fazendo assim uma homenagem antropofágica ao célebre conceito de Derrida.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 128).

nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras, um livro-calendário que perfaz o ciclo de 12 meses, uma lenda para cada mês. Personagens inscritos na indeterminação humano/inumano desfilam nesse retorno literário seletivo ao folclore brasileiro: Pedro Malazarte, Curupira, Saci-Pererê, Negrinho do Pastoreio, Yara Sereia, o Uirapuru. Reunidas com o propósito de iniciar as crianças no universo da mitologia indígena brasileira, as fábulas reescrevem os chamados mitos de origem em sua vertiginosa produção espiral.

O mito contém uma verdade universal ao pensamento ameríndio: a de que na origem de tudo, nos tempos do “era uma vez”, humanos e bichos viviam em indiferenciação. Convocado a responder o que é mito, Lévi-Strauss (apud VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 354) oferece a definição que lhe parece mais profunda. “Se você perguntasse a um índio americano, é muito provável que ele respondesse: é uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não se distinguiam.” A investigação mais grave do sentido de inumano se dá nesse confluir rizomático das linhas da literatura com as linhas da antropologia e da filosofia.

Em *Imagem-tempo*, Deleuze (2013) reinventa o conceito de fabulação em favor de uma perspectiva literária que permita derivar a análise da narrativa em sua dimensão mítica, fora do regime de verdades. Motivado pela tensão entre verdade e mentira em Nietzsche e reelaborando sua tradição bergsoniana, o filósofo retoma, sobre outras categorias, a formulação de potência do falso. Emerge dessa reconfiguração o conceito de fabulação, em oposição à ideia de ficção, que se coloca, nesses termos específicos, como antítese de um modelo real.

Operando como uma máquina plugada no ambiente social, político, cultural, institucional, a fabulação efetua a experimentação do real através de acontecimentos, de memórias, de lendas, de documentos. Sobretudo experimenta articulando-se com o não dito, com aquilo que de alguma forma se apagou ou se esqueceu. Desterritorialização da língua, desvio da norma, a fabulação faz com que um povo se reconheça naquilo que não é representação, mas existe e é tão real que vibra. A metodologia que se busca armar aqui procura, no espaço-tempo fora da dicotomia e do cronos, possibilidades de encenar o inumano. Inspira-se e encoraja-se no conceito deleuziano de fabulação, na ênfase de Agamben em um mundo por vir em que a natureza tem voz e, ainda, por esse modo fabulatório e encantatório da narrativa de Clarice.

Confabulações múltiplas em torno da escrita do devir trazem à tona um processo de dessubjetivação e desterritorialização que faz emergir a noção de comunidade elaborada por uma rede de autores, entre eles

Jean-Luc Nancy e Agamben. Comunidade que se arma no estado do contemporâneo como algo que está sempre por fazer, que está no que resta e no que vem. Não é mais o idealismo oitocentista que projeta uma visão de uma nova sociedade comunista, cujo ideal é libertar-se das falhas do individualismo, mas o rumo à constituição de uma comunidade solidária sem fronteiras, sem pressupostos e sem sujeitos. Figura de uma singularidade, um limiar entre um dentro e fora que permite fazer a referência ao outro sem sair de si mesmo.

Filósofos, etólogos, antropólogos, escritores, artistas que produzem uma linguagem em busca do inumano formam uma comunidade com os seres em intenção de quem eles escrevem. Muito antes de ser uma invenção de posse antropocêntrica, o imaginário coloca em relação os atores da vida. E eles passam a formar comunidades em trânsito, trans-históricas, transterritoriais, transnacionais, trans-espécies, comunidades solidárias e invisíveis, por fim, que se reúnem na vida política e poética das artes.

A comunidade só pode ser instituída a partir de uma paixão, uma ternura em comum, que não é intrínseca ou inata (como nas relações por parentesco). Ela se arma nos arranjos invisíveis de uma agremiação solidária que produz de uma existência heterogênea algo inútil e abstrato, quase um nada, para compartilhar, a exemplo das famílias rizomáticas ou matilhas, propostas por Deleuze e Guattari.⁹ Famílias-redes não se abrigam por semelhanças verticalizadas, mas por intersecções cruzadas. Nelas o devir opera um desdobramento, um avanço, não da ordem da dependência ou filiação, mas sempre da ordem da aliança subversiva aos organogramas normatizados da instituição do eu. “Ter desfeito o eu para estar enfim sozinho, e encontrar o verdadeiro duplo no outro extremo da linha. Encontrar o passageiro clandestino de uma viagem imóvel.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 70).

Comunidades colocam a operar agremiações heterogêneas que não se orientam por similaridades intraespécies. O próprio conceito de espécie reverbera em si uma biopolítica que articula características biológicas com questões políticas para fundar um regime de exceção no

⁹ Ao discorrer sobre um “verdadeiro devir-animal”, Deleuze e Guattari (1997, p. 22-24) opõem a epidemia à filiação, o povoamento por contágio à hereditariedade, a propagação à reprodução sexuada. Tomam como referência a reprodução dos vampiros, dos bandos humanos e animais. Eles se proliferam em tempos de epidemias, guerras e catástrofes, quando os devires-animais transgridem pela força das circunstâncias os regimes de filiação do tipo familiar, estatal, religioso ou institucional.

qual o ideal de homem declara sua superioridade e gerencia seus privilégios. Mas a literatura, enquanto lugar de minoridade e resistência, de recuo e freio do progresso, tropeça nos cacos da humanidade e deixar-se interpelar pelas sobras que escapam ao conceito de homem e ao conceito de história. São as perturbadoras ruínas da humanidade o motor da produção emergente de bibliografias que expressam o pensamento contemporâneo multidisciplinar em torno da superação do antropocentrismo.

Uma força do pensamento heterogêneo se inscreve no encontro dos chamados “Estudos Animais” com os cursos d’água da filosofia, teologia, teoria literária, artes, etologia, biologia, arqueologia, antropologia, zoologia, biopolítica, bioética, estudos de gênero. Partindo dessas leituras e linguagens diferenciadas essas comunidades, essas redes de consciência trabalham na perspectiva de uma ética do inumano que postula a superação do especismo e do antropocentrismo valorativo. Mais interessa aqui valer-se do entremeio desse trabalho intelectual do que aderir aos redutos classificatórios dessas inquietações de pesquisa que também podem reconfigurar outro tipo de especismo (zooliteratura, zoopoética e congêneres), sob pena de se construírem novas cercas em torno de um objeto do qual se quer o movimento, o devir, o trânsito. Pois como lembra Deleuze, referindo-se a certas tendências a reificar as figurações animais do bestiário de Nietzsche em *Assim falava Zaratustra*, “a potência da vida é frágil e é fácil petrificar as metamorfoses, tornando-as formas já feitas” (DELEUZE, 2013, p. 179).

Ver, pensar e escrever o animal. Uma questão ética e política norteia essas três operações da percepção do inumano: a relação de embate entre a máquina antropocêntrica e a máquina de guerra da escrita. À medida que o humano está sempre pressuposto, a máquina antropocêntrica produz uma espécie de estado de exceção. Seu mecanismo funciona excluindo o homem como animal mesmo quando o inclui enquanto a espécie que inicia a escalada evolucionista.¹⁰ Segundo lembra Agamben (2007, p. 72-73), homem e animal têm a mesma origem pré-linguística e, no entanto, as narrativas científicas e históricas sobre o aparecimento do humano excluem o outro desse processo ou dessa conquista.

¹⁰ Para Agamben (2006, p. 74), a máquina antropológica se define pela contradição de que a produção do humano se dá mediante a oposição entre o animal e o inumano. Opera-se aí uma exclusão que é uma captura e uma inclusão que é sempre uma exclusão.

O filósofo denuncia e desarma essa contradição quando examina a coincidência da origem do homem e da linguagem, particularmente na obra do linguista Heymann Steinthal. Reafirmando a tese de Darwin de que o homem se origina do animal, Steinthal acrescenta que a origem do homem é a mesma da linguagem (ou que somente o homem está na origem da linguagem). Por esse artifício de discurso, ela aparece como uma capacidade inata ao humano, embora o objetivo da ciência seja, supostamente, mostrá-la como um invento que leva à evolução. O mesmo mecanismo ideológico de esquecimento desse lapso no discurso da coincidência originária homem-linguagem opera, segundo Agamben (2006c), o esquema de exceção da máquina antropocêntrica: ela exclui o animal mesmo quando o inclui. Ao atribuir ao homem um modelo ou um estatuto “já sempre pressuposto”, inquestionável, esse mecanismo vai estabelecer também o funcionamento de um fora dentro da própria categoria de humano. Criam-se então outras oposições que vão reproduzir essa lógica e constituir animais humanos.

Ao contrário da máquina antropocêntrica, a literatura, quando opera como máquina de guerra, trabalha para dissolver toda origem, todo pressuposto e toda exceção. Ela faz recuar em direção a uma origem que não é um marco cronológico, mas um “entre” da história onde se projetam a suspensão dos limites classificatórios e de suas contradições. Se a literatura e as artes estão “vacionadas” a expor as fraturas estabelecidas, a destruir o regime de identidades e, principalmente, a colocar à prova toda sorte de contradição, pode a máquina literária inumana emperrar a máquina antropocêntrica? Se a tarefa da escritura é fazer o ser recuar ao ponto de a linguagem ouvir apenas o balbuciar de uma voz humano-animal, a ponto de envolver para uma gagueira, como quer Deleuze, ela pode, caminhando para trás até chegar a um período mesozoico ou proterozoico, levar o “eu” a ter a sanha da vida do mundo? Ela pode levá-lo, num trânsito imóvel, num deslocamento imperceptível, a despir-se das estratificações subjetivas para se conceber como matéria vivente, como desejou a obra de Clarice Lispector?

A barata e eu somos infernalmente livres porque a nossa matéria viva é maior que nós, somos infernalmente livres porque minha própria vida é tão pouco cabível dentro do meu corpo que não consigo usá-la. Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria. (LISPECTOR, 1998b, p. 123).

E por que finalmente o inumano? Não é piedade, não é compaixão pelo outro ou por si próprio, ainda que Nancy (2006b, p.12) nos mostre com agudeza a força da *com-paixão* em um mundo que precisamos viver assumindo a condição de *ser-uns-com-os-outros*. Ainda que ele nos mostre como é desejável a “sacudida da brutal contiguidade” com os animais que a compaixão provoca no homem, inclusive de acordá-lo para suas responsabilidades éticas perante as outras espécies. Sendo um sentimento modificado pelo homem, nenhuma segurança há de que a compaixão pode ser compartilhada com os animais. O que se pode compartilhar com certeza de igualdade e reciprocidade entre todos os viventes é o corpo, o impacto e a afecção do corpo, esse modo de funcionamento único, balé de velocidades e repousos que constituem o *habitus* dos seres e os diferenciam e onde podem se entrecruzar os pontos de vista. “Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas”, diz Viveiros de Castro (2011, p. 380), ecoando Deleuze e Leibniz. Conceito de Spinoza retomado por Deleuze, *afecção* é a mudança de estado de um corpo afetado pela ação de outro corpo externo, que mesmo ausente se torna presente pela manifestação de sua ideia. “Sentir os raios do sol, afeição no corpo, ação do corpo do sol sobre ele, que tem como efeito o contato, a mescla de corpos.” (CURI, 2001, p. 153).

Feixe de *afectos*, do corpo brota um amor impessoal. No sentido em que é emoção de uma natureza desconhecida, o amor não pode ser confundido com um sentimento pessoal, como já propunha a ideia do amor em Deleuze e Guattari. *Afectos* explodem as partículas do amor manifestando a “efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu” (DELEUZE; GUATTARI 1997, p. 21). Sem determinar como e quando, o *afecto* arranca o eu da pele humana para experimentar a violência dos rizomas ou das sequências animais e o faz acordar os “olhos amarelos de um felino” ou “esgaravatar o pão como um roedor”.

Afetar-se pela vida, esgotar-se de viver. Não é sentimento, é emoção. Amar assim implica querer mais o ritual da vida do que a si mesmo. Amor *it, affecto* inumano, é forma utópica de atingir a apoteose do neutro em que a tão valorizada diferença ganha o “seio da indiferença”, para escrever com Clarice Lispector (1998b, p. 121). Perder-se no atonal do próprio sentir da escrita, sentir com “sofreguidão infernal” o eu e o nós, devorá-los:

E tudo isso – oh horror meu – tudo isso se passava ao largo seio da indiferença [...] Tudo isso se perdendo a si mesmo num destino em espiral, e este não se perde a si mesmo. Nesse destino infinito, feito só de cruel atualidade, eu, como uma larva – na minha mais profunda inumanidade, pois o que até então me havia escapado fora a minha real inumanidade – eu e nós como larvas nos devoramos em carne mole.

No minúsculo e infinito ensaio de *Ideia da prosa*, de Agamben, o amor passa por essa distância, no convívio íntimo com o silêncio e a ilegibilidade de um estranho. Toda aproximação só vale para manter o estranhamento e a *inaparência* de ser único, pois o amor nunca será conhecido na condição de uma aparente pessoa. O amor encontra o outro no lugar paradoxalmente aberto e inatingível, de onde irradia “a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada.” (AGAMBEN, 1999, p. 51).

Finalmente, é preciso falar sobre os múltiplos funcionamentos dos modos de frase que afetam e interrogam esta pesquisa do inumano, ora enfatizando o ver, ora o pensar, ora o escrever, mas sempre acentuando a zona de indiscernibilidade entre eles. Nessa composição frasal aparecem três verbos no infinitivo operando uma sintaxe de suspensão do sujeito: *Ver, pensar e escrever com(o) um animal*. De início, temeu-se que a conjunção “como” inscrevesse o sentido em uma comparação ou analogia com o animal, o que fortaleceria a dualidade – incoerente com a proposta do devir. Mas a percepção de que o dispositivo “como” opera de formas diferentes no mesmo encadeamento sintático e que assinala sobretudo um modo de funcionamento corpóreo, encontrou apoio na releitura de Deleuze e Guattari (1997, p. 66), a nos dizerem sobre o sentido também funcional dessa conjunção:

Interpretar a palavra “como” à maneira de uma metáfora, ou propor uma analogia estrutural de relações [...] é não compreender nada do devir. A palavra ‘como’ faz parte dessas palavras que mudam singularmente de sentido a partir do momento em que as remetemos a hecceidades, e não estados significados nem relações significantes.

“Um” animal, portanto, não opera aqui como número, mas como índice de indefinição e também naquela perspectiva fabular da linguagem em que os seres não estão delimitados pela fratura que separa humanos e não humanos. Ver, pensar e escrever do modo, portanto, *como* o faria um ser não domesticado ou não condicionado pelo humanismo. Ver, pensar e escrever como um animal: vestir as penas, garras, patas, antenas, faróis, cornos, asas, nadadeiras, rabo, trompa, enfim, animalizar o corpo como o fazem os xamãs quando usam máscaras para se deslocar pelo cosmos. Enfeitá-lo com as partes alheias que inscrevem no corpo a diversidade da natureza e ressaltam o fundo animista de humanidade entre todos os seres, no perspectivismo ameríndio estudado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2011, p. 394). Ativar os poderes de um corpo outro: “O que se pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sob a água, e não se esconder sob uma forma estranha”.

Em favor desse múltiplo agenciamento de sentidos é que atua o isolamento da última letra pelo parêntesis – para que dessa dobra significativa devessem duas novas leituras. Primeiramente um ver, pensar e escrever *com* o animal, na perspectiva do “ser-com” de Nancy (2006b, p. 29) e de todo o impacto que essa coexistência implica para o pensamento e para as artes na postulação de um ser ao mesmo tempo singular e plural, que só pode se afirmar como “ser-uns-com-os-outros”. Em segundo lugar, a hipótese em que os três verbos no infinitivo operam de forma transitiva direta com o artigo para evidenciar a presença do animal na perspectiva de dissolvimento do sujeito e do objeto em uma indefinição. Nesta nova sintaxe, o animal, como exponência de uma inumanidade, pode ser ao mesmo tempo sujeito e objeto da escritura, novamente em favor de uma saída para a dicotomia no modo transitivo de **Ver, pensar e escrever um animal**. Animalidade em nome de quem a linguagem torna-se um “esforço humano”, para reverenciar mais uma vez Lispector (1998b, p. 176).

Uma última dobra opera na polissemia do “como”: trata-se, no logos do “animal autobiográfico” proposto por Derrida (2002b, p. 89), em relação à “escritura de si do vivente”, de **Ver, pensar e escrever enquanto animais** que somos ou seguimos sendo. E é muito tarde para negá-lo se, como diz o filósofo, “ele terá estado aí antes de mim, que estou depois dele.” Restituindo a esse modo de frase sua integridade e multiplicidade, tem-se **Ver, pensar e escrever com o animal, como o animal ou o animal** que, na perspectiva do inumano, implica engajar 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. (DERRIDA, 2002b, 28-29).

Resta finalmente comentar um desafio metodológico: iniciar lançando uma proposição de escrita hipertextual no princípio mais radical e concreto desse conceito. Isso significa não apenas remeter-se a outros textos, como um conjunto de nós e links, mas efetuar um apagamento da propriedade autoral em favor da instauração de uma leitura coletiva. Começando por tomar de empréstimo o método de Viveiros de Castro (1998, p.192) na construção de uma organização da escrita que seja posta para derivar, variar e desorganizar a autoria: “enlouquecer as aspás, em um certo sentido”. O desejo de alcançar um pensamento informe e monstruoso, tal como postula Deleuze,¹¹ vibra na voz da narradora de *Água Viva* (LISPECTOR, 1998a, p. 90): “O verdadeiro pensamento parece sem autor”.

¹¹ “Monstro tem um segundo sentido: alguma coisa ou qualquer um cuja extrema determinação deixa plenamente subsistir o indeterminado (por exemplo, um monstro ao estilo de Goya). Nesse sentido, o pensamento é um monstro”. (DELEUZE, In: VILLANI, 1999, p. 129, tradução nossa).

2 VER, PENSAR E ESCREVER COM(O) UM ANIMAL

2.1 NARRADORES-CORUJA: A POTÊNCIA INUMANA E IMPESSOAL DA *FLÂNERIE*

*Sous les ifs noirs qui les abritent
les hiboux se tiennent rangés
ainsi que des dieux étrangers
dardant leur oeil rouge.
Ils méditent.
Sans remuer ils se tiendront
jusqu'à l'heure mélancolique
où, poussant le soleil oblique,
les ténèbres s'établiront.
Leur attitude au sage enseigne
qu'il faut en ce monde qu'il craigne
le tumulte et le mouvement;
l'homme ivre d'une ombre qui passe
porte toujours le châtement
d'avoir voulu changer de place.*
Charles Baudelaire (2006, p. 257)¹²

Nas proximidades da ponte Orientale de l'île Saint-Louis, uma figura altiva e solitária se afasta para espreitar a fantasmagoria da cidade sob a luz tremulante da lua. O cavalheiro caminhante enlaça o manto na altura do peito, cobrindo o corpo inteiro de negro e de meia invisibilidade. De esgueira, observa o espetáculo das sombras em uma nuvem de mistério e melancolia, como deve ser o olhar dos justiceiros urbanos para o espírito da noite que nasce quando o espírito do dia dorme. Noturnos são seus olhos, noturno é o espetáculo, noturno é o meio. Este homem habita a noite.

Uma coruja volta do sobrevoo pelo firmamento urbano e pousa-lhe na cabeça, sobre o chapéu também negro e de abas largas. A ave é grande, mas não se distingue do conjunto, como se traço cinza sobre fundo negro.

¹² “Sob os negros eixos que habitam,/ Alinham-se os mochos em fila./ Como a dos deuses, a pupila/ Lhes arde em fogo. Eles meditam./ E imóveis permanecerão/ Até o momento agonizante/ Em que, tangendo o sol rasante,/ As trevas tudo engolfarão./ Sua atitude aos sábios ensina/ Que aqui lhe cabe como sina/ Temer o caos e o movimento;/ Bêbado de uma sombra fútil./ O homem maldiz o atrevimento/ De haver ousado um passo inútil.” (Tradução: Leda Tenório da Motta).

Sombrio é o homem, sombrio é o pássaro. Perfeitamente acoplados, um embaixo do outro, humano e bicho compõem um poste totêmico de vigia sobre o *petit-pavé*. De costas para o fluxo dos habitantes, mantêm uma distância estratégica, para poder espiar de esgueira, sem serem notados, as cenas que se armam nos becos sombrios da Paris pré-guillotina.

Ao olhar para a moldura, notamos que o poste guarda um ângulo privilegiado de observação, de onde as ruelas agitadas se abrem para o espectador-totem e para nós que contemplamos o quadro, na condição de vigias e vigiados. Em um canto se distinguem as silhuetas femininas de jovens raptadas pela guarda de homens que chegam a cavalo. Enquanto isso, em cena paralela no beco ao lado, outro grupo arma o arrombamento de um sobrado. Assistindo ao devir dos acontecimentos, homem e pássaro formam uma presença tão única que já não sabemos se quem espreita a noite é o homem ou a ave e qual dos dois vai nos contar o que se passou. E logo, na mesma imagem, em um plano simultâneo, já são os dois em um só corpo de coruja sobrevoando a cidade nos intervalos de guerra. E é a dupla que grita, em uma só voz meio humana, meio animal: “Que de choses à voir, lorsque tous les yeux sont fermés!”.¹³

Perdida entre as páginas amareladas do primeiro tomo de 16 volumes publicados a partir de 1788, a exclamação entre aspas abre um diário de relatos sobre mil e uma noites da vida cotidiana na cidade de Paris às vésperas da Revolução Francesa. Por ela chegam os ecos dos contos-reportagens que nascem da pena bisbilhoteira de um *flâneur* francês, conhecido pela crítica especializada, mas anônimo para as multidões-protagonistas que ele e seus sucessores buscaram retratar.¹⁴ Se abstrairmos o contexto, a data e o local dessa fala e dessa voz, melhor reverbera o sentido contemporâneo que ela carrega através dos tempos. É

¹³ “Quanta coisa para ver quando todos os olhos estão fechados!” (Tradução nossa). Excerto da apresentação de *Le nuits de Paris*, conjunto de textos de Bretonne publicado entre 1788 e 1793 a título de compor um mosaico dos subterrâneos da vida noturna da metrópole parisiense. Foram reunidos em *Paris le Jour, Paris la nuit* (BRETONNE, 1990), junto com a obra de outro escritor e jornalista *flâneur*: Louis Sébastien Mercier, que escreve *Tableau de Paris* (1990b), publicado em 1781, e *Le Nouveau Paris* (1990a), com narrativas produzidas em *flaneries* diurnas. Todos os volumes compõem uma brochura da coleção Bouquins, dirigida por Guy Schoeller e publicada pelas Edições Robert Laffont em 1990. Ver a propósito o artigo “Notas sobre o mito literário de Paris: de Restif aos surrealistas”, de Flávia Nascimento (2002).

¹⁴ Aqui a palavra retrato tem o sentido de estudo dos tipos humanos que lhe dá Benjamin (1994e, p. 91-107) em “Pequena História da Fotografia” e também Didi-Huberman (2012) em *Peuples exposés, peuples figurants*.

esse sentido que perseguimos em um movimento arqueológico, mas sobretudo cartográfico do olhar *flâneur* de diferentes épocas a partir do tropeço no artefato humano-animal inventado por Bretonne.

A imagem do repórter-coruja opera como um *gatilho de origem*, ensejando a construção da categoria de *narrador-coruja* aqui chamada também de *narrador do escuro*. Homenagem a uma literatura cartográfica que poussa “sobre as coisas do esquecimento e os lugares de passagem” (DELEUZE, 1997, p. 89). Percorridos no modo rizoma, os textos literários e jornalísticos que mostram a permanência ou persistência do artefato encontrado são convocados para análise mais por interconectividade do que por uma escavação cronológica. Assim participam da busca de um rastro inumano na narrativa andarilha apoiada naquela proposição benjaminiana de encontrar no presente as fagulhas de muitos “agoras” nunca definitivamente perdidos para uma escrita da história a contrapelo (BENJAMIN, 1994c, p. 232).

Da voz perplexa emana um duplo sentimento: insatisfação quanto a um modo de visibilidade que deixa enormes regiões a descoberto e o desejo de olhar o que está à sombra. Se todos os olhos estão fechados, há uma cegueira coletiva que tem também um duplo sentido: os homens fecham os olhos quando dormem, mas também quando não querem ver ou têm sua acuidade obliterada e diminuída. Ao contrário, o sentido da noite para a literatura se instala nos acordes de uma cegueira luminosa que é pura coragem de *ver-dade*.

Uma vontade de potência, a potência de agir com o olhar exclama para o mundo sua utopia e esperança: “Quantas coisas para ver [...]!” Mas a voz da coruja carrega também um lamento, um diagnóstico apocalíptico ou distópico do mundo, abandonado pelas multidões que dormem enquanto o *flâneur* caminha: “todos os olhos estão fechados!” De um lado, uma multidão que anda às cegas, pois delegou para o controle ocularcêntrico e para o progresso – que tudo vigia – a posse do seu olhar. Cegueira dessa ordem produz invisibilidade, desmemória, perda, desaparecimento, morte simbólica. Povos não vistos são povos expostos à extinção, ameaçados de morte, avisa Didi-Huberman (2012) em *Peuples exposés, peuples figurants*. O presente da história é um oceano de povos que não cessam de desaparecer diante dos olhos do narrador, como navios que esperam “ser olhados para poder afundar-se tranquilos”, tomando-se de empréstimo a imagem de Federico García Lorca.¹⁵ De outro lado, o nascimento, o novo,

¹⁵ “Meu coração teria a forma de um sapato se cada aldeia tivesse uma sereia./Mas a noite é interminável quando se apoia nos enfermos/ e há barcos que buscam ser olhados para poder afundar-se tranquilos.” (LORCA, 1989, p. 473).

a esperança: ver é desvelar, tirar um véu, mas é principalmente ver-se e revelar-se diante do outro que se expõe. Ver é viver e dar vida: dar vida é ver o rosto singular do outro e ser visto por ele. Quem flana pelas ruas e viaja pelo mundo tende a reconhecer o rosto dos povos.

O grito da coruja anuncia, sem o saber, uma morte: do que ainda palpita no escuro. Não no passado mítico de Atlanta, ou nos vestígios longínquos de povos incas e maias, mas no presente dos povos que habitam o escuro da contemporaneidade. Ecoa de uma sociedade que paradoxalmente emerge no Século das Luzes, quando tudo é visto à exaustão; quando os instrumentos óticos avançam as áreas não mapeadas pela visão; bisbilhoteiam e vasculham os interiores dos organismos, trazendo as partículas mínimas, os átomos, os micróbios ao alcance do olho humano. Reaproximemos por ora essa voz ao seu corpo, ao seu cenário e ao seu tempo.

É o repórter-coruja das ruas da florescente Paris, onde tudo ainda está por se desvelar. É o personagem-escritor de Restif de La Bretonne, que caminha para combater a escuridão e a anorexia de ver das novas multidões. “Quantas coisas para ver quando todos os olhos estão fechados!” (BRETONNE, 1990, p. 619). Assim o narrador-*hibou* de *Les nuits de Paris ou Le spectateur nocturne* começa a descrever sua saga de mil e uma noites pelos becos, pelas esquinas, delegacias, igrejas, praças, prostíbulos, salões, enfim, por todo canto de cidade, todo espaço, toda faísca de instante sob a meia-luz de um lampião. Narrando um acontecimento por noite e deixando o seu eterno desdobrar para o amanhã, à moda Scherazade.

Em sua *flânerie* noturna, Bretonne era acompanhado no contraturno por um andarilho da espécie diurna: Louis Sébastien Mercier, que escreveu os volumes de *Tableau de Paris* e *Le Nouveau Paris* com narrativas produzidas em suas andanças à luz do dia. Ainda não traduzida no Brasil, a obra dos dois jornalistas-escritores traz do século XVIII o hibridismo que intersecta desde sempre literatura e jornalismo. Obra emblemática no sentido de mostrar a vertente de uma literatura que parte da prática da observação do *fait divers* para produzir o imaginário do cenário urbano. Se o jornalismo é a “base social da *flânerie*”, segundo afirma Benjamin (1994a, p. 225), a *flânerie* é também a base criativa e ontológica do jornalismo, como mostram a dupla Bretonne e Mercier (1990). Eles se destacam entre uma múltipla gama de *flâneurs* que os sucedem na Paris pós-revolucionária, eufóricos ou horrorizados com a barbárie do progresso em curso, aderidos a essas violentas transformações ou à deriva delas.

Andarilho da noite e andarilho do dia ajudaram a consolidar a prática da reportagem que, dessa forma, nasceu imbricada à narrativa literária. Empreendendo sua cruzada a pé pela Paris que Benjamin (1994a, p.186) consagrou como o “berço da *flânerie*”, cunharam o termo reportagem antes que ela fosse reconhecida e consolidada como gênero jornalístico, o que só ocorreu em 1853, quando o primeiro correspondente de guerra, o irlandês William Howard Russel, foi enviado oficialmente pelo jornal inglês *The Times* para cobrir a Guerra da Crimeia. Mercier teria inaugurado o emprego do termo repórter entre os franceses, conforme afirma Delon (1990a), que assina o prefácio e a introdução de *Paris le jour, Paris la nuit*. Nesse nem tão novo modo de narrar,¹⁶ a experiência física de observação e o testemunho não se separam da escrita. A “descoberta” demandou a invenção de um vocabulário a serviço dos que caminham com a incumbência de reportar sistematicamente as cenas do cotidiano.

“Quando as sombras da noite começaram a cair é que levanta voo o pássaro de Minerva”,¹⁷ anuncia Hegel (1997, p. 39), no prefácio à obra

¹⁶ Se a ênfase benjaminiana diz que Paris é o berço da *flânerie*, a reportagem hibridizada à literatura não pode ser circunscrita à cultura francesa. Nos primeiros anos do século XVI, o inglês Samuel Pepys começa a executar o projeto do seu *The Diary of Samuel Pepys*, uma combinação de narrativa e documental *in progress*. Escrito durante nove anos, *O Diário* não se limitou a relatar fatos, mas construiu um grande painel da vida da alta burguesia inglesa do seu tempo. Na obra, o “testemunho ocular” de grandes eventos, como a Grande Praga e o Grande Incêndio de Londres, mescla-se à confissão de infidelidades matrimoniais, pequenas fraquezas e vaidades do autor, passagens pitorescas de pequenos incidentes da vida cotidiana entre salões e camarotes de teatro, cafés populares e bordéis do porto. Empreendendo projeto semelhante, no século XVII, Daniel Defoe levará a cabo *A jornal of the Plague Year*, um romance de memórias e observações de acontecimentos marcantes no âmbito público e privado, ocorridos em Londres durante a epidemia que matou aproximadamente 20% da população. Publicado em 1722, 57 anos depois do ataque da Praga, o livro faz a crônica diária do caos, intercalando informações, estatísticas sobre a progressão do vírus com fofocas, boatos, testemunhos e histórias fictícias. Em 1776, Thomas Paine, um imigrante inglês nas Treze Colônias, publica *Common Sense*, livro anônimo produzido a partir da reunião de panfletos e de técnicas clandestinas de reportagem. Nesse pioneiro tratado da Revolução Americana, o pensador britânico advoga a Independência dos EUA que, importante lembrar, vai contagiar inegavelmente a Revolução Francesa.

¹⁷ Há diferenças interessantes na nova tradução direta do original em alemão de Paulo Menezes, pela Unisinos: “Quando a Filosofia pinta seu cinza sobre cinza, então uma figura de vida se tornou velha e, com cinza sobre cinza, ela não se

Linhas fundamentais da Filosofia do Direito. Com a imagem do voo noturno e tardio, Hegel pretende afirmar que a filosofia só é capaz de “apreender o mundo na sua substância” e fazer o seu trabalho de reconhecimento quando a realidade já “efetuou e completou o processo de sua formação” (HEGEL, 1997, p. 39). Em termos hegelianos, a filosofia espera que a história se faça para compreendê-la, mas Deleuze, aludindo à diferença entre devir e história proposta por Nietzsche, vai objetar em nome de uma “densa nuvem” que não se sedimenta como história: “O que a história capta do acontecimento é sua efetuação em estado de coisa, enquanto o acontecimento em devir escapa à história.” (DELEUZE, 1992, p. 214). Forjado na impaciência, no *continuum* do presente e da ocasião, o narrador-coruja também só voa ao entardecer, mas é para examinar os acontecimentos em curso no contraturno da história.

“E se eu me perguntasse o que é um animal?”, diz Deleuze (1996) no verbete “A de animal”, de *L’Abécédaire*, para responder com exatidão: “É um ser fundamentalmente à espreita. Um animal jamais faz nada sem estar à espreita. Nunca está tranquilo. Observe as suas orelhas: enquanto come, ele deve vigiar se não há alguém em suas costas, se acontece algo atrás dele ou ao seu lado [...]” Escritura e filosofia, territórios onde o homem coloca a linguagem e o pensamento a operar os limites da animalidade. No olhar vigilante e pivotante da coruja se prenuncia o devir-animal que associa a imagem do filósofo a do escritor. Coruja, escritor, filósofo: seres de uma “terrível existência à espreita” (DELEUZE, 1996).

Derivar as possibilidades de sentido dessa relação secreta entre esses três seres provocada por Bretonne. Dobrá-la e redobrá-la a ponto de costurar entre as pregas uma categoria de narrador noturno inspirada no *flâneur* coruja. Não se examinará a *flânerie* como gênero ou formato, mas como potência e cartografia, ou ainda como traço animal na escrita. Ignorada pelos comentaristas de Bretonne, a imagem da coruja diz mais sobre um modo de narrar caminhando e vendo a cidade do que todo o conjunto da obra em separado. Bretonne encarnava com insistência a imagem do andarilho da silente coruja, como nesta gravura famosa (Figura 1), em que Jean-Michel Moreau ilustra a capa da primeira impressão de *Les nuits de Paris* (1788), seguindo as prescrições do próprio escritor.

deixa rejuvenescer, porém apenas conhecer; a coruja de Minerva somente começa seu voo com a irrupção do crepúsculo.” (HEGEL, 2010, p. 44). (Minha leitura transita entre as duas traduções).

Figura 1: “Restif de la Bretonne”, ilustração de Moreau de Jeune para a primeira edição de *Les nuits de Paris*, 1788.



Fonte: Société R tif de La Bretonne (2013)

Muito dessa imagem diz como nela o narrador vê a si próprio. Se para Jacques Lacan o real é o que resiste à linguagem, a imagem que o sujeito faz de si mesmo é, na releitura de Didi-Huberman (2002), o que dele resta. Produção do inconsciente num processo de identificação imaginária, a “imagem de si”, apresenta, nesse sentido, o que resiste ao curso normal de representação, na tentativa dos seres se exporem em sua “específica presença” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 61). Portadora da imagem que no narrador resiste de si mesmo em seu devir-pássaro, a coruja liberta-o do processo arbitrário de representação. Uma ave noturna que simboliza o conhecimento acorda a percepção noturna de um filósofo do escrutínio das ruas, esse narrador do imperceptível, sempre à espreita dos acontecimentos. O homem tomando emprestado do bicho a acuidade que ele perdeu...

Arrebatado por esse desejo de devir, Bretonne se apresenta como o narrador capaz de apontar o que as famílias e os distraídos passantes humanos não veem na metrópole do alvorecer da revolução em seu movimento paradoxal de acolher e expulsar as hordas de camponeses desembestados dos tempos do império. No breve prólogo, espécie de “modo de ler” que antecede a longa miríade de narrativas encaixilhadas, ele se apresenta em terceira pessoa como o “Hibou-Spectateur” que “descreve somente o que viu” (BRETONNE, 1990, p. 620). O “Espectador-Coruja” explica aos leitores que durante vinte anos, a partir de 1767, observou por mil e uma noites o que se passa nas ruas de Paris e recolheu histórias que instruirão de espanto.¹⁸ Então, passando a narrar na primeira pessoa, ele mostra, ao modo desse barroco tardio, no paradoxo da cautela e do excesso, o instante em que a obra vem à luz e ganha vida no acontecimento da escrita:

Il était onze heures du soir: j’errais seul dans les ténèbres, en me rappelant tout ce que j’avais vu depuis trente ans. Tout à coup une idée me frappe [...] Dans ce désordre d’idées, j’avance, je m’oublie; et je me trouve à la pointe orientale de l’île Sant-Louis. C’est un baume salutaire, qu’un lieu chéri! Il me sembla que je renaissais: mes idées s’eclaircirent; je m’assis sur la pierre, et à la

¹⁸ “On vous presente avec confiance ces tableaux nocturnes, ô concitoyens! Comme les plus curieux qui aient jamais existé: ils instruiront, en étonnant.” “Apresentamos com confiança estes quadros noturnos, ô concidadãos! Como os mais curiosos que jamais existiram: eles instruirão surpreendendo.” (BRETONNE, 1990, p. 619, Tradução nossa).

tremblante lumière de la lune, j'écrivis rapidement.
(BRETONNE, 1990, p. 619).¹⁹

E das trevas, dirigindo-se à coruja que o habita como se fora um leitor intuído, o herói moderno, errante e solitário que trafega pelas sombras para “desvelar as profundezas do coração humano” quando todos estão dormindo ou, mesmo acordados, parecem dormir, inicia, sem interromper o fluxo metalinguístico anterior, o relato que anuncia pelo título: “Première Nuit. Plan”.²⁰ Ouçamos o pio do “Espectador-Coruja” que voa nas trevas com sua dicção barroca, amante dos contrastes de luzes e sombras, desconstruindo o perspectivismo dado e substituindo o quadro natural pelo engenho enigmático e artificioso (PERNIOLA, 2009, p. 143). Ouçamos o pássaro, fora do jugo dicotômico da essência sobre a aparência, ali onde interior e exterior se reencontram no olhar. Esse olhar e essa voz que afirmam a fé nos sentidos outrora pecaminosos, mas ao mesmo tempo questionam a sua humana despotencialização:

Hibou! Combien de fois tes cris fûnebres ne m'ont-ils pas fait tressaillir, dans l'ombre de la nuit! Triste et solitaire, comme toi, j'errais seul, au milieu des ténèbres, dans cette capitale immense: la luer des réverbères, tranchant avec les ombres, ne les détruit pas, elle le rend plus saillants: c'est le clair-obscur des grands peintres! J'errais seul, pour connaître l'homme... Que de choses à voir, lorsque tous les yeux sont fermés! (BRETONNE, 1990, p. 619-620).²¹

¹⁹ “Era onze horas da noite: eu vagava sozinho nas trevas, recordando de tudo o que havia visto nos últimos trinta anos. De repente, uma ideia me arrebatava. Nessa desordem de ideias, eu avanço, me perco; e me encontro na ponta oriental da ilha Saint-Louis. É um bálsamo da cura, que querido lugar! Parece-me que renasci: minhas ideias começaram a clarear; senti-me sobre a pedra, e, à luz tremulante da lua, escrevi rapidamente.” (Tradução nossa).

²⁰ “Primeira noite. Plano” (Tradução nossa).

²¹ “Coruja”! Quantas vezes teus gritos fûnebres me fizeram tremer nas sombras da noite! Triste e solitário, como tu, eu vago só, em meio às trevas, nesta capital imensa; o brilho das luzes públicas, em contraste com as sombras, não as destrói, ele as torna mais salientes: é o claro-escuro dos grandes pintores! Errante e sozinho, saio para conhecer o homem [...] Quantas coisas para ver quando todos os olhos estão fechados!” (Tradução nossa).

Aves de hábito noturno, as corujas caçam ao escurecer, quando têm sua melhor potência de visão e suas presas em geral dormem ou pouco enxergam. Um grito sinistro prenuncia perigo fúnebre quando a coruja pia nas sombras silenciosas da cidade. Anunciando os últimos desaparecimentos nos escombros da noite, proclama seu próprio apocalipse. “Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a um mundo já a anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar”, escreve Hegel (1997, p. 39). Mistério dessa sabedoria de pássaro a ensinar à visão e ao pensamento que o claro está mergulhado no escuro. A coruja é um quase-invisível.

* * *

Paris, Nova York, Londres, Rio de Janeiro, São Paulo... Metrôpoles são cenários recorrentes de mudanças abismais e desorganizadoras, de choque de valores e de projetos político-sociais. Gênero híbrido entre jornalismo e literatura, a escrita *flâneur* emerge no intervalo entre tradições e modernidades em eterno movimento de ruptura e continuidade. Traz a experiência de um narrador deambulante que testemunha na carne de seu corpo-cidade as inscrições violentas do progresso. De Restif de La Bretonne e Sébastien Mercier, passando por Baudelaire, Edgar Allan Poe, João do Rio, Mário de Andrade ou Gay Talese, o *flâneur* se alimenta dos embates entre mercantilismo e capitalismo; Império e República; província e metrópole; tradição e modernidade, rua-viaduto. Períodos-passagens que nunca perdem o trânsito em favor de uma síntese acabada são a mola-propulsora de uma espécie anacrônica de narrador que não adere nem ao passado nem ao presente.

Espécie andarilha e urbana, cuja aparição coincide com épocas marcadas por crise de valores, o *flâneur* vive em uma suspensão do seu tempo. Sua época se faz de intervalos, de mudanças sociais acarretadas por acontecimentos contíguos: expansão das cidades, crescimento demográfico, inchamento do espaço urbano, industrialização, instauração violenta da República e do capitalismo. Eternos movimentos de embate de uma modernidade contínua contra uma também líquida tradição.

Momentos de crise compõem o entretempo privilegiado para o agir dos repórteres-coruja, que perseguem na mancha escura do olhar a narrativa do contemporâneo. No conceito de época de Agamben (2009), o que há de mais precioso no exame do contemporâneo é a possibilidade de não ser nem passado, nem presente, nem futuro, mas produzir a tensão entre o tempo presente, o aqui agora, e a história. Noção que Agamben vai

buscar no conceito de história de Walter Benjamin para fazê-la operar em alusão “aos perigos do presente”. Nela, o contemporâneo é o que fica, o que se atualiza eternamente.

Um contemporâneo que só se mostra na defasagem e no anacronismo é nosso fio condutor neste rastreo arqueológico da *flânerie* como um objeto que guarda a centelha de uma poética de olhar capaz de reincidir sobre o presente. Visão intramuros do tempo e da história que permite espreitar o ponto cego em que a narrativa do escuro se atualiza como conceito de um modo de se colocar e de agir no mundo sombrio.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo. (AGAMBEN, 2009, p. 62-64).

Uma cidade acolhedora e perigosa, que se constrói no intervalo entre o dia e a noite, a luz e a sombra, faz-se território desse personagem de hábitos noturnos. Eternamente à espia do que se encontra ameaçado, o narrador-coruja é capaz de enxergar nas calçadas os escombros, os cadáveres que o progresso vai deixando pela cidade. A cidade é o lugar dos possíveis, do futuro, mas o progresso faz dela também um túmulo dos devires, onde só se pode conceber o nascimento da nova metrópole pelos ferros que destroem o passado. Ao mesmo tempo em que reclamam contra os arcaísmos, Mercier e Bretonne temem que Paris se torne um campo de ruínas, como as antigas cidades gregas. Escrevem assim sob o signo da destruição e da morte que vai caracterizar a modernidade em Baudelaire. “La ruine les obsède comme un rappel que tout n’est que poussière et que le progress passe par la mort”, anota Delon (1990a, p.16),²² no “Préface Générale” à obra *Paris le jour, Paris la nuit*.

Empenhado em ser os olhos da multidão, Bretonne vê e escreve a cidade como um horizonte interceptado por malditos, anônimos, despercebidos. Bêbados, prostitutas, cegos, lavadeiras, sapateiros, sobretudo novos e pequenos comerciantes que se engendram na

²² “A ruína os obseda como uma lembrança de que tudo não é mais do que uma poeira e que o progresso passa pela morte.” (Tradução nossa).

configuração das cidades, vigaristas de toda a sorte, vigias noturnos, violadores de sepulturas, leiloeiros e trapeiros – que se tornariam um emblema da modernidade na literatura de Baudelaire.

Desde Bretonne, o narrador noturno tem preferência literária pelos povos urbanos *vira-latas*, escolha que recai sempre sobre uma Paris popular, “regada a aguardente barata”, conforme anota Flávia Nascimento (2002). “Uma Paris completamente desprezível para o mundo das Belas Artes e da cultura.” Cidade em ruínas que ele busca salvar do desaparecimento, assim como certos cenários, certos detalhes, certos gestos da cultura que subsistem na invisibilidade, em uma preciosa reconstituição historiográfica de comportamentos, costumes e sabedorias de seu tempo. Seus esforços para edificar os 16 volumes integrantes do compêndio com a história ao mesmo tempo comum e extraordinária da vida urbana parecem advir da iminência dessa desaparecimento provocada pelo estado de efemeridade das mudanças modernas.

La sensibilité modern à l’urbain est ainsi faite de la découverte que la culture n’est pas simple accumulation, que la pierre est elle-même fugitive. Il n’est de progress que sur le mode de la dévoration de la campagne par la ville, de la destruction des maisons médiévales pour en reconstruire de neuves. (DELON, 1990a, p. 16).²³

Na perspectiva desse observador deambulante que Baudelaire chamou de *flâneur*, os cidadãos urbanos aparecem como uma legião de homens “ofuscados” pela proliferação de signos e propagandas. Decididos a escapar da cegueira coletiva, “solitários repórteres” avançam dispostos a enxergar “a alma das ruas” justamente quando algo precioso está prestes a desaparecer do campo de visibilidade. A cidade atravessa a madrugada sem ninguém além dos repórteres do escuro para testemunhá-la pela escrita.

E o que é a rua para o *flâneur*? “A rua é para o homem urbano o que a estrada foi para o homem social”, diz João do Rio (2008a, p. 44) em *A alma encantadora das ruas*. Nesse sentido, a rua é o meio principal do contemporâneo, a vitrine onde desaguam todas as construções de poder e

²³ “A sensibilidade moderna ao urbano é assim feita da descoberta de que a cultura não é simples acumulação, que a pedra é ela mesma efêmera. O progresso só se faz pelo modo de devoramento do campo pela cidade, da destruição das casas medievais para daí reconstruir novas.” (Tradução nossa).

contrapoder em torno dos regimes de identidade. Caminho para uma cidade que está sempre no caminho, a rua faz um apelo irresistível de lançamento ao incógnito para o homem que flanando narra. Lugar de se perder classificações identitárias, a rua é o rio que atravessa esta época: a rua é o que fica, como assinala o próprio João do Rio na célebre abertura de sua declaração de amor a esse rio de impessoalidade que atravessa as gentes:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia – o amor, o ódio, o egoísmo. [...] Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua. (RIO, 2008a, p. 28).

Uma força de *polis* tenta controlar o devir-vagabundo da rua, sobrepondo toda alusão à selva da urbe um porvir de civilidade. Rua como pátio de demarcação de territórios e estandartes sociais. Mas também o devir de dissolver os transeuntes na alma vagabunda da estrada. Mãe e madrasta, doméstica e política, a cidade chama, seduz e assusta, acolhe e expulsa o bicho-homem. “Instintivamente”, escreve João do Rio, “quando a criança começa a engatinhar, só tem um desejo: ir para a rua! Ainda não fala e já a assustam: se você for para a rua, encontra o bicho!”. A rua vicia e alicia, atrai, corrompe e contamina. “Foi feita para ajuntamentos”, segundo o africano eubá, esperanto das hordas selvagens (RIO, 2008a, p. 40). “Rua é como cobra. Tem veneno. Foge da rua!”, grita ainda o cronista das calçadas. Rua é, pois, lugar de cachorros vagabundos e gente vira-lata!

Porque expõe a miséria inicial da criação, arrancando todos de suas tocas, de suas ocas, de suas casas, desnudados e expostos ao olho público, a rua evoca a infância do mundo. “A rua sente nos nervos essa miséria da

criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas.” Zona de indiscernibilidade entre homem e bicho, civilização e barbárie, “a rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo” (RIO, 2008a, p. 41). O convite da rua é para a criança o que a floresta é para o tigre ou a liberdade é para os pássaros.

No ensaio “O que as crianças dizem”, inserido em *Crítica e Clínica*, Deleuze (1997) opõe-se ao modo como a psicanálise freudiana interpreta a travessia da rua pelo pequeno Hans, como se ela fosse um meio neutro que levaria a um lugar previsível do qual ele deverá inexoravelmente regressar para o seio da mãe. Desejo de rua tem força própria, advoga Deleuze: o delírio de rua de Hans quer mais do que sair do apartamento da família para ir ao restaurante e retornar ao lar. No caminho, ele passa pelo entreposto de cavalos onde muitas cenas podem acontecer e o trajeto torna-se um lugar em si que, produzindo *afectos* em quem o transita, “se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, mas com a subjetividade do próprio meio.” (DELEUZE, 1997, p. 83).

Deleuze (1997) reconhece ironicamente que “até Freud considera necessário introduzir um mapa”. Mas reivindica nessa clínica da linha molar e dura um olhar de atenção para a exigência da criança de explorar o trajeto, o meio em si, com o qual produz agenciamentos de sentidos inesperados, que não derivam do pretensão significado original e final do mito edipiano.

Um meio é feito de qualidades, substâncias, potências e acontecimentos: por exemplo a rua e suas matérias, como os paralelepípedos, seus barulhos, como o grito dos mercadores, seus animais, como os cavalos atrelados, seus dramas (um cavalo escorrega, um cavalo cai, um cavalo apanha...). (DELEUZE, 1997, p. 83).

Cidade como *afecto* e aprendizagem na saúde da literatura: em *L'apprentissage de la ville* (primeiramente publicado em 1942), Luc Dietrich faz um romance-cartografia pleno de paisagens de desconforto político e ideológico que afetam o narrador e o arrancam da pressuposta linha de alienação de um *flâneur* basbaque ou de um dândi, o homem rico dedicado ao ócio. Há ruas que lançam o passante no inferno da insônia e da revolta.

J'avais parfois des révoltes dans ma faiblesse qui se terminaient, de jour, par de l'indifférence, et, de nuit, retombaient, sur mon grabat d'insomnie. Mais quand j'entendais les enfants malades pleurer pendant des heures, et les enfants battus qui craient dans la peur, alors ma révolte se tournait contre moi et réveillait le sentiment confus de mon mal impuni. (DIETRICH, 1993, p. 148).²⁴

Rua, lugar de devires imprevisos e plenos de libido política, social, filosófica, poética... Lugar do fora: ao mesmo tempo em que mapeia, desterritorializa o conteúdo civilizado e familiarizado, desorganizando e confundindo pessoas e objetos fixados em favor de cartografias *afectivas*. Trajetos são possibilidades de retorno transformado para o qual os pais não são modelo, mas interdito. Trajetos são devires, mapas de intensidade e densidade, define Deleuze (1997, p. 86-87). O inconsciente da rua é fábrica de produção de agenciamentos e *afectos*, e não palco de representações e interpretações da mesma peça edipiana. Delirar, não interpretar o impacto e o inconsciente de rua: “Era a chegada da rua, a chegada na rua, o acontecimento da rua, sangrento, tudo isso...”, mostra Deleuze (1996).

Por isso Deleuze refuta a interpretação de Freud de que ao ver o cavalo cair, ser chicoteado, debater-se, mexer as patas, Hans reencontraria a cena do pai, com seu “grande faz-pipi”, fazendo amor com a mãe. Como se a “visão de rua” fosse extensão de uma imagem prévia, como se essa visão não fosse capaz de formar um agenciamento perturbador até o fundo. Ou ainda como se a visão de um animal sendo maltratado não tivesse força própria para enlouquecer, afetar a libido e arrastar qualquer menino para *fora de casa* em qualquer rua do mundo. Criança ou devir-criança de um velho filósofo: em *L'Abécédaire*, Deleuze (1996) evocará o “caso Nietzsche” que, depois de assistir à cena semelhante nas ruas de Turin, mergulhou em um sofrimento moral avassalador até a morte. Deleuze encontra nesses *acontecimentos de rua* razões e paixões suficientes para desqualificar a identificação freudiana do cavalo com o pai, que “beira o grotesco e implica um desconhecimento de todas as relações do inconsciente com as forças animais.” (DELEUZE,

²⁴ “Às vezes, em minha fraqueza, eu era acometido de revoltas que acabavam, de dia, em indiferença, e à noite recaíam sobre a minha palheta de insônia. Mas quando eu ouvia as crianças doentes chorando por longas horas e as crianças espancadas gritando de medo, então minha revolta se voltava contra mim e acordava o sentimento confuso de meu mal impune.” (Tradução nossa).

1997, p. 87). Para a crítica que cruza os caminhos da literatura e da vida, o fluxo do inconsciente ganha saúde quando libertado para a força dos trajetos e afetos. Em vez disso, a clínica tenta parar o delírio na interpretação de um teatro de origem, quando é o movimento, a velocidade e a intensidade que o arrebatam. “Hans não forma com o cavalo uma representação inconsciente do pai, mas é arrastado num devir-cavalo ao qual os pais se opõem.” (DELEUZE, 1997, p. 87).

Devir-cavalo ou devir-rua, viagens ou experiências de desterritorialização física e subjetiva atravessam a obra de Franz Kafka. Desencadeiam intensas metamorfoses, estejam os personagens em situação de paragem ou de deambulamento. De se estranhar – e lamentar – que Benjamin, notório admirador de Kafka e mais celebrado teórico da *flânerie*, nunca tenha escrito sobre o Kafka *flâneur* e sobre como ele traçou, nas cidades, linhas de fuga das memórias repressoras da casa paterna. Nessa “obra menor” que se desdobra de suas viagens com Max Brod, há cartografias de um ser em trânsito pelas ruas da Europa da mesma natureza dos trajetos e devires, irrupções de percurso, desvios de identidade experimentados pelo escritor nos contos e romances.

Além dos relatos resultantes de suas andanças em companhia do amigo Brod pela Europa, diga-se apenas que Kafka escreveu, sob o impacto real de uma expedição imaginária aos Estados Unidos, seu primeiro romance. Expressão máxima de uma literatura de estrangeiridade, a começar pelo aprendizado tortuoso da língua inglesa pelo protagonista Karl Rossmann, *Amerika* (KAFKA, 2003) traz a cartografia dessa viagem-em-devir a um continente que Kafka de fato nunca conheceu. Desconhecimento inclusive denunciado por erros evidentes de localização e grafia de nomes geográficos (na narrativa, São Francisco se situa a leste de Nova York, topônimo que aparece com diversas grafias, como Nework e Newort, enquanto Oklahoma recebe a variante Oklahama) a mostrar que o importante na viagem é o deslocamento, não a fixação do território.²⁵

²⁵ Recuperando erros que tinham sido retificados pelo diligente Max Brod após a morte de Kafka, a tradução de Susana Kampff Lages sugere uma interessante possibilidade de leitura de uma topologia entre a referência real e imaginária desse épico moderno sem retorno ao lar, que inscreve seu herói no fracasso e na errância de uma viagem suspensa no inacabamento e no erro. A tradução manteve inclusive a ligação de Nova York por uma ponte diretamente a Boston, em vez de ao Brooklyn, e a referência à moeda local como libra esterlina. Esses e outros enganos geográficos, segundo a tradutora em nota de abertura à obra, “não devem ser creditados como escolha consciente do autor.” (KAFKA, 2003, p. 8).

Pelas linhas dessa experiência imaginária de fuga, dessa “escritura nômade”²⁶ que subverte os territórios e os sistemas, processam-se os deslocamentos de Rossmann. Protagonista reiteradamente julgado e condenado, Rossmann não conheceu outra condição que a de estrangeiro desde que foi banido de Hamburgo, Alemanha, pelos próprios pais. E daí em diante: dos Estados Unidos pelo tio e pelos amigos desse tio, pelos padrões “companheiros” de viagem e por uma rede de inquisidores e enganadores que cruzam seu desvio para o Novo Mundo como eterno proscrito, forasteiro e foragido. Na medida em que vai perdendo a pátria, a visão mirante da cidade natal vai dando lugar à visão estreitada da geometria linear das cidades europeias, onde a rua é o único ponto de fuga para um horizonte cortado pela silhueta assustadora dos monumentos.

Uma estreita sacada estendia-se diante do quarto em todo o seu comprimento. Mas o que na cidade natal de Karl teria sido o mais alto mirante, aqui não permitia muito mais do que avistar uma rua que corria reta por entre duas fileiras de casas virtualmente entrecortadas e que por isso corria como que em fuga para longe, onde em meio a uma espessa bruma erguiam-se monstruosas as formas de uma catedral. (KAFKA, 2003, p. 43).

Vivificado por um medo e uma curiosidade agudamente infantis, Karl Rossmann, como grave *flâneur*, está sempre à espia atrás das portas e frestas, no parapeito das janelas, nas sacadas, nos corredores, tentando descrever no escuro os tipos das multidões, as árvores, os animais que habitam as ruas dessa terra estrangeira. Espia e (d)escreve, em um ciclo obsessivo, que busca arrancar dos detalhes a compreensão das coisas e

²⁶ Categoria criada por Simone Curi, em sua leitura da obra de Clarice Lispector, que se materializa em um escrever para “reterritorializar, ritualizando suas próprias fugas marginais a relativizar os códigos de valores ‘normais’”. Retomando Deleuze na noção de que o deslocamento não implica traslado em extensão, mas viagem em intensidade e velocidade, a autora lê a obra de Clarice como uma “matéria textual dinamicamente associada e dissociada de seus contextos”, “apropriação de veículos destituída de todo objetivo se não o de transportá-la”. Conforme a autora, Clarice cria uma “cartografia de singularidades dos encontros e seus afectos, das ações e movimentos, das lentidões e imobilidades, confirmando assim, à revelia de qualquer história, ser a geografia a ciência do nomadismo” (CURI, 2001, p. 37).

das pessoas em um mundo obscurecido por luzes artificiais onde “já nem sabemos mais o que acontece.”

Ao redor daquele senhor, a rua estava recoberta em toda a sua largura – mesmo que fosse, pelo que se podia avaliar no escuro, só por uma extensão insignificante – pelos seguidores daquele homem [...] Algumas pessoas habilmente posicionadas no meio da multidão portavam faróis de carro que emitiam uma luz extremamente forte, que eles lentamente projetavam sobre os prédios de ambos os lados da rua, partindo do alto do prédio e chegando até embaixo. Na altura em que se encontrava Karl a luz não incomodava mais, mas nas sacadas de baixo viam-se as pessoas que por ela eram atingidas rapidamente levar as mãos aos olhos. (KAFKA, 2003, p. 208).

Mesmo massacrado, Rossman resiste em desespero a toda forma de controle do olhar como último reduto do seu ser-cavalo. Disputa com os desonestos ex-companheiros de viagem uma boa posição nas escotilhas do navio, nas sacadas dos prédios, único refúgio do apartamento, do tédio e da perversidade. Ao final, ou melhor, na cena onde Kafka interrompe a obra, acomodado no trem que o leva da desistência do sonho de um trabalho artístico como ator para a segurança de um posto técnico, resta-lhe sentar à janela e grudar os olhos na paisagem. À medida que vai sendo escravizado pelos empregos subalternos que arranja, como ascensorista ou doméstico, perdendo mais e mais a confiança nas pessoas e em si mesmo, luta para manter a salvo esse resquício de liberdade: o direito de ver as ruas, que não delega a ninguém, tampouco aos modernos aparelhamentos de visão.

– Não quer olhar com o binóculo? – perguntou Brunelda, batendo no peito de Karl para mostrar que se referia a ele.

– Estou vendo bem o bastante – disse Karl.

– Tente – disse ela -, vai enxergar melhor.

[...] E lá estava Karl já com o binóculo diante dos olhos e sem enxergar de fato nada.

– Não estou vendo nada – disse ele, querendo se livrar do binóculo; mas ela o segurava com firmeza e ele não conseguia mover nem para trás nem para o lado a cabeça.

[...]

– Quando é que vai resolver enxergar afinal? – disse ela [...].

– Não, não e não! – exclamou Karl, embora naquele momento ele de fato já conseguisse distinguir tudo, ainda que de modo muito pouco nítido. Mas justo naquele instante Brunelda tinha algo a fazer com Delamarche e segurou o binóculo solto diante do rosto de Karl, que pôde então, sem que ela se desse conta, olhar para a rua por baixo do binóculo. (KAFKA, 2003, p. 211).

Ao título *Amerika*, nomeação póstuma de Brod, superpõe-se o original *O Desaparecido*. Sobreposição coerente na leitura do prefaciador da edição brasileira, Márcio Selligman-Silva, para quem a América de Kafka aparece como paisagem imaginária de um homem sem história e de caráter arruinado, sem coragem para dizer quem é, em referência a um desaparecimento mesmo do sujeito na modernidade – e também dos originais da primeira versão. No meio da viagem, o desaparecimento da foto com os pais desvencilha-o, não sem muita revolta, do único vínculo com a cidade natal. Adeus doloroso à imagem-memória com a qual ele podia ainda se reterritorializar e retornar ao pai autoritário e à mãe oprimida e diminuída no afundamento do sofá – só para abandoná-la em seguida.

Na perda consolida-se a destruição de um resto de identidade que já era imagem e simulacro, como se o homem moderno estivesse mesmo condenado a experimentar a desilusão de suas origens. Violência de um processo de alienação e desencanto que só deixa duas alternativas ao ingênuo e curioso centauro: ou torna-se um animal ou peça de engrenagem.²⁷ Literatura já aparece nesse primeiro romance de Kafka como expressão do indefinido e do devir-criança, animal e máquina, sobretudo pela aproximação de Ross (que quer dizer cavalo) ao universo da equitação. Mas também no devir-cachorro de Robinson, que de tanto ser associado a um cão covarde e submisso, “acaba acreditando que realmente é um.” (KAFKA, 2003, p. 194).

Aliança de devires que Baudelaire já intuía em *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe (1993). Sempre tomando a narrativa de Poe e a obra do pintor-repórter Constantin Guys como momentos exemplares dessa arte andarilha, Baudelaire sinaliza o arrebatamento do *flâneur* por um devir-animal e um devir-criança. Em *O pintor da vida moderna*, ele lembra

²⁷ Conforme ensaio da tradutora de Kafka Susana Kampff Lages (2003, p. 286).

que o narrador de *O homem na multidão* reencontra seu devir-criança imediatamente após um período de convalescença como uma “infância controladamente recuperada.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 28).

A criança interior sorri para o *flâneur* justamente quando há no seu olhar um inebriamento infantil, que o crítico descreve como sintoma do conceito de “congestão” para a arte: espasmo nervoso a que se segue a visão e o “pensamento do sublime”. Estupor que reaviva no *flâneur*-massa a perplexidade diante do mundo, como se ele o olhasse pela primeira vez e recobrasse o gênio da infância, para o qual “nenhum aspecto da vida está embotado”. Devir-criança sucedendo um devir-velhice, quando a infância e a morte se reaproximam. Segue-se a essa quase-morte um renascer, o acometimento de uma “curiosidade profunda e alegre a que se deve atribuir o olhar fixo e irracionalmente extático das crianças diante do novo, qualquer que seja ele, rosto ou paisagem.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 28).

2.1.1 O selvagem e a rua

Caminhos entre a casa e a estrada levam o homem ao encontro com a criança e o indomável, com o que reside às margens. Conduzem ao aberto dos que escapam, como bichos, como selvagens, à ordem de domesticação da família, da escola, do trabalho. Por todo esconderijo de rua não cessa de acontecer o reencontro irresistível do homem urbanizado com o que Viveiros de Castro (2011) chamou, em referência a Claude Lévi-Strauss, de “a alma selvagem”. Ruas levam para casa, mas também afastam dela, oferecendo possibilidades de desistência, ao mesmo tempo sedutoras e assustadoras, do complexo de sistemas: viário, bancário, operário e identitário, que é o mais invisível e silencioso de todos os sistemas opressores.

No percurso noturno de quem ao sair *de casa* pode estar *fora de si*, a rua reconduz aquele que flana sem destino e sem horário a um estado de consciência que Lévi-Strauss (2010) chamou de “pensamento selvagem” para diferenciar do “pensamento domesticado” do homem ocidental civilizado.²⁸ Percepção concreta – e visual – que traduz um modo de raciocínio predominante entre os povos ameríndios e influenciou a arte moderna ocidental. Implica um deslocamento da lógica abstracionista,

²⁸ Retornamos a esses conceitos na Parte III, no subcapítulo “Subjetividade e corporalidade do inorgânico” (3.2.10), com Lévi-Strauss, e na parte IV, no capítulo “A potência inumana da escritura” (4.2), com Pierre Clastres.

pela qual as coisas só fazem sentido se remetem a um conceito antes de existirem, em favor de uma percepção contemplativa da realidade que se fortalece como inteligência sensível.

Tipicamente a narrativa-coruja opera a articulação entre o pensamento selvagem e o abstrato, confundindo a fantasmagoria da memória com as impressões recolhidas pelo caminho e dando sobrevivência a um “saber sentido”. Embalado pelo que Benjamin chama de “embriaguez anamnésica”, o cão *flâneur* pensa com o corpo, vendo, sentindo, farejando. Inebriamento que

não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, dos dados mortos, como de algo experimentado e vivido. Esse saber sentido se transmite sobretudo por notícias orais. (BENJAMIN, 1994a, p. 186).

A lógica selvagem opera em grande medida a inteligência das sociedades extraocidentais, mas também o mundo do sensível e das artes. Lévi-Strauss mostrou que embora esse raciocínio não se valha de termos abstratos, como no modo ocidental, dispõe de outras ferramentas específicas para atingir os mesmos fins de produzir conhecimento e, por isso, não pode ser usado para justificar uma inferiorização do homem “primitivo” em relação ao “civilizado”.

Justamente na concretude das singularidades, na vida específica dos seres e das coisas, apreendida pela percepção sensorial, situa-se a categoria do conhecimento típica do jornalismo, conforme Genro Filho (1987) em *O segredo da pirâmide: por uma teoria marxista para o jornalismo*. Na obra, o comunicólogo e sociólogo desenvolve uma teoria sobre a aplicabilidade das categorias filosóficas do pensamento, propostas por Hegel e desdobradas por Luckács em relação à arte e à ciência, no trabalho de reportagem. O jornalismo, em sua práxis social idealizada, não deturpada, portanto, pelo sensacionalismo, pela ideologia capitalista ou pelos usos comerciais, realiza no singular a síntese do particular e do universal.

Portanto, tomando essas reações como premissa teórica, podemos afirmar que o singular é a matéria-prima do jornalismo, a forma pela qual se cristalizam as informações ou, pelo menos, para onde tende essa cristalização e convergem as

determinações particulares e universais. (GENRO FILHO, 1987, p. 163).

Singularidade identifica um estado do pensamento que dá vida e concretude à narrativa do cotidiano e a diferencia (ou deveria diferenciar) de outros discursos predominantemente universalistas, como a ciência, a religião e a política, que só se valem do singular como pretexto para chegar ao universal. Do contrário, idealmente, a narrativa jornalística parte da especificidade e concretude dos fatos e protagonistas do presente, projetando-se imediatamente na dimensão de sua relevância particular e universal para sempre retornar ao singular e nele se afirmar. Nessa perspectiva teórica, a literatura cristaliza o típico do seu discurso em uma estética particular que o reenvia para a dimensão do singular e do universal. Categorias do pensamento são, segundo Genro Filho, conceitos que expressam diferentes dimensões da compreensão da realidade que preponderam em determinados momentos e discursos, embora sejam convergentes e interligadas umas as outras.

Figura 2: “Cabeças fisiognômicas inspiradas por uma coruja”, ilustração de Charles Le Brun, 1670²⁹



Fonte: Coruja (2012).

²⁹ Fisiognomonista obstinado e prodigioso, Charles Le Brun é autor da gravura “Cabeças Fisiognômicas Inspiradas por uma Fuinha” (1670), que se encontra no Museu do Louvre, em Paris, utilizada para a composição da capa da primeira edição de *La pensée sauvage* (Lévi-Strauss, 1960).

Tributária do jornalismo e da literatura e também do sonho recorrente da arte de alcançar “um olho em estado selvagem” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77), a *flânerie* mobiliza uma percepção multissensorial que desafia os limites impostos pelo processo de domesticação. No levar para trás, a rua transforma a visão pela sinestesia dos cheiros, das texturas, dos sons, e reinventa o olhar com o seu estranhamento do mundo. Como arte que alia o sensível e o inteligível, aponta para um reatamento entre a ciência e o pensamento mágico.

O *flâneur* dos primeiros tempos é, assim, um projeto de narrador entre a tradição e a modernidade que tropeça, entre os transeuntes do mobiliário urbano, nos bichos, nas coisas e nos acontecimentos das zonas de sombra da cidade. Deambular ao acaso potencializa essa escrita inumana, provocando o descentramento do olhar. Na ausência de ponto de vista ou foco fixo, a deriva desperta uma visão selvagem da vila, um olhar de estrangeiridade, a trazer para o campo do visível o desconhecido, o bizarro, as coisas despercebidas, os personagens anônimos, esquecidos e malditos. Não à toa em *Os foguetes*, Baudelaire (apud BENJAMIN, 1994a, p. 218, grifos do autor), refez tantas vezes a analogia entre a selva e a urbe:

O homem está sempre [...] em estado selvagem! O que são os perigos da floresta e da padaria comparados aos choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no bulevar ou trespasse sua presa em florestas desconhecidas, não é ele [...] o mais perfeito predador?

A insígnia do clandestino, do escondido, do contraventor, do selvagem atravessa os personagens heroicos da modernidade que arbatam o poeta sob a máscaras do *flâneur*, do apache, do dândi, da prostituta ou do trapeiro, segundo as figuras elencadas por Baudelaire. Heroico é, não o que tem fama e o que vem à luz mas, ao contrário, tudo que resiste e resta no anonimato, tudo que sobrevive na penumbra dos becos e subúrbios. Poesia se faz dos dejetos do progresso, nos dizem esses trapeiros da palavra. No lixo, onde a literatura moderna se alimenta, nas sobras, na escória, nasce a poesia selvagem. Motivos e temas heroicos não são aqueles aclamados pela história mas, ao contrário, os que o trapeiro recolhe e salva do lixo. O que ele seleciona? “Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo que destruiu” (BENJAMIN, 1994b, p. 78). O poeta pode tornar-se ilustre, mas sempre às custas de vestir a máscara do vulgar e de

alimentar-se da delinquência. No papel de apache, ele renega as virtudes e as leis em troca do incógnito. “Rescinde de uma vez por todas o contrato social. Assim se crê separado do burguês por todo um mundo.” (BENJAMIN, 1994b, p. 78). Apache não é o grande marginal de Balzac, nem o virtuoso de Vitor Hugo: precisamente é o que não se sabe herói, o delinquente pequeno, sem notoriedade. “Antes de Baudelaire, o apache que, durante toda a vida permanece relegado à periferia da sociedade e da cidade grande não tem lugar algum na literatura.” (BENJAMIN, 1994b, p. 78).

Mas quem pode enxergar a rua? E o que grita, nesse sentido, a coruja? Trânsito de uma coletividade, passagem de um impessoal, linha de fuga do doméstico, devir-vagabundo: a rua é invisível para olhos humanos ou apenas humanos. A cidade despercebida, a cidade esquecida, a cidade que ninguém vê. Só existe uma cidade clandestina em relação ao progresso, porque é clandestino o refluxo desse progresso por onde naufragam aqueles que não são assimilados pelo poder da reta. No fracasso de tornar visível o invisível e dizível o indizível se faz a saga dos narradores do escuro, sendo a linguagem, como manifestou Lispector (1998b) em *A paixão segundo G.H.*, um “esforço humano” de buscar e não achar o que não se conhece nos limites da racionalidade, mas se reconhece como existente.³⁰

Do fracasso do olhar humano e da linguagem que se ocupa da fagulha irrepitível do acontecimento como irrupção do novo, do intempestivo,³¹ se alimenta a narrativa do escuro, afetada pela natureza de um olhar-coruja. Ou de um olhar-cavalo, o mais desejável devir da escrita em “No mistério da noite”, publicado em *Onde estivestes de noite*. Cavalos, éguas, galinhas, tordilhos em “aparição” e assombro, revelados pela frágil luminosidade da madrugada na escrita. Bestas de fina percepção, espiando de lado, no escuro. “Aqueles animais que tinham um olho para ver de cada lado – nada precisava ser visto de frente por eles, e

³⁰ “A linguagem é meu esforço humano. Por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.” (LISPECTOR, 1998b, p. 176).

³¹ A postulação do intempestivo em Nietzsche, como força do novo que irrompe no contemporâneo, na espiral do eterno retorno, está associada à visão do devir dos acontecimentos. “O devir não é história; a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de ‘devir’, isto é, para criar algo novo. É exatamente o que Nietzsche chama de o Intempestivo.”, diz Deleuze (1992, p. 215).

essa era a grande noite.” (LISPECTOR, 1999b, p. 40). Sem sair do quarto, a literatura adivinha, na escuta do “trote sonâmbulo” e do longo relincho, o bando de “cavalos sem nome” a galopar e a dominar a cidade nas trevas. No limite das possibilidades da narrativa, nas fronteiras do condicional e do futuro do pretérito, modos verbais que fabulam um mundo possível, começa a transformação, o devir-animal:

Mal eu saísse do quarto minha forma iria se avolumando e apurando, e, quando chegasse à rua, já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus da escada da casa. Da calçada deserta eu olharia: um canto e outro. **E veria as coisas como um cavalo as vê.** Essa era a minha vontade. (LISPECTOR, 1999b, p. 40, grifos nossos).

Cidade das sombras, cidade oculta, cidade clandestina, cidade sitiada, cidade noturna, outra cidade: lugar onde a vida secreta e selvagem se processa durante a noite. Perfis-manchas dessa face invisível das metrópoles só se deixam capturar momentaneamente por um olhar desconstruído, que não ignora a sobra e a sombra. Um olhar que transgride a linha de expressão civilizatória do progresso e seus pré-construídos, um olhar por assim dizer inumano, ou mais especificamente, um olhar animal. Só um olhar assim poderia, como propõe o “Hibou-Spectateur”, descrever o que viu.

Ruas dos subúrbios e das grandes cidades são laboratório de um contador de histórias a reconstituir uma experiência corpórea do olhar. Ver com todo o corpo, andar e fazer o campo de visão giroverter 360 graus em torno do próprio eixo. Para escrever o que vê, o narrador deseja a acuidade das aves de rapina e também a massa neutral do olhar-cidade, onde desfilam, no mesmo patamar, em ampla perspectiva, paisagens, mobiliários urbanos, homens, mulheres, manequins, ratos, gatos ou pássaros. Imanência animal da penumbra: esforço humano no reaprender a ver, simplicidade de pássaro. Penumbra, esse “escuro bom” da floresta (LISPECTOR, 2012, p. 181), refúgio dos conceitos e colorido de borboletas. “Não exige mais do que a capacidade de meus olhos e não ultrapassa minha visão.”

2.1.2 O desejo do incógnito

Narradores do escuro se apresentam na cena urbana do início da modernidade para distraidamente conhecer os restos do homem e do bicho. Inveja de acuidade noturna de ave e percepção sísmica de réptil. Incumbência de ver os acontecimentos que se armam na penumbra. Agir mostrando aos leitores a escuridão dos becos, dos esconderijos dos amantes, dos lençóis das meretrizes, das cartografias dos ratos, das multidões que se esfregam nos trens, nas estações, nos subterrâneos da urbe. O olhar animal é também um olhar artista, pintor, que pode capturar o mundo sem a máscara da racionalidade. Por isso, em referência a essa percepção pictórica, aliás coerente com o racionalismo da época, o livro de Mercier se chama *Tableau de Paris*, assim, no singular e sem artigo definido. “La raison serait un regard posé sans préjugés sur les objets pour les nommer, les interpreter”,³² diz Delon (1990b, p. 17) na introdução à obra. O título nos diz sobre o modo como o observador se dispõe a reportar a cidade: segundo a veria o olhar de um pintor, mais voltado à descrição do que à análise, conforme o entendimento em questão. Logo no Prefácio do *Tableau*, Mercier (1999, p. 27) avisa que não se reconhece no papel de filósofo: “Je dois advertir que je n’ai tenu dans cet ouvrage que le pinceau du peintre, et que je n’ai presque rien donné à la réflexion du philosophe.”³³

Vale rever o que diz sobre a percepção fina do *flâneur* o verbete enciclopédico do Larousse do século XIX, citado por Benjamin (1994a, p. 233): “Seu olho aberto, seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver.” Mas onde estariam as origens dessa cegueira coletiva em uma multidão que paradoxalmente vive sob a égide do ocularcentrismo e de um observador iluminista que tudo quer ver e compreender? Benjamin se apoia na teoria psicossocial de George Simmel para sugerir uma explicação sobre a emergência dos estudos e classificações dos tipos que passam a transitar a modernidade, ao se referir à inquietude do habitante da cidade grande diante de seus concidadãos que ele passa a ver sem ouvir.

Aquele que vê sem ouvir fica muito mais...
inquieto que aquele que ouve sem ver. Deve haver

³² “A razão seria um olhar posto sem preconceito sobre os objetos para nomeá-los, interpretá-los.” (Tradução nossa).

³³ “Devo advertir que nesta obra eu tenho apenas o pincel de pintor e quase nada a dar à reflexão do filósofo.”

aí um fator significativo para a sociologia da cidade grande. As relações entre os seres humanos nas cidades grandes... são caracterizadas por uma preponderância marcada da atividade da visão sobre a da audição. (SIMMEL apud BENJAMIN, 1994a, p. 206).

Segundo essa *teoria do constrangimento*, o mal-estar urbano da modernidade teria se originado no advento dos meios públicos de transporte servindo como meios de comunicação e obrigando os concidadãos a se encararem nos olhos. Nas estações, plataformas, corredores e acentos das conduções, estranhos se aproximam e se refregam em escandalosa familiaridade, disfarçada pela imposição de uma distância psicológica pactuada e intransponível. Daí que, para Benjamin (1994a, p. 223), a proliferação dos chamados estudos de tipos (fisiognomonias e fisiologias) precedentes à *flânerie* corresponderia ao “desejo de dissipar e banalizar essa inquietude”.

Antes do desenvolvimento que, no século XIX, tomaram os ônibus, as estradas de ferro e os bondes, as pessoas não tinham a ocasião de poder ou de dever se olhar reciprocamente durante minutos ou horas seguidas sem se falarem. (SIMMEL apud BENJAMIN, 1994a, p. 206).

Estudos de outridade herdados e transformados pela *flânerie* movem-se, dessa forma, por uma busca: o desejo nunca saciado de ouvir a voz que falta ao olhar. Impulsionado pela ânsia moderna de conhecer o contingente estranho com quem se esbarra a cada esquina, o olhar viajante persegue então uma dupla ausência e dupla negatividade: o que se torna invisível além de se tornar inaudível. Daí o caráter heroico às avessas do *flâneur*, que cultua o exercício de enxergar e conhecer o anonimato das ruas, salvando a multidão da cegueira coletiva psicológica, que é um modo de recalcar o desconforto de estar diante do desconhecido sem lhe dirigir a palavra oral ou escrita.

Desde essa aparição nos auspícios da Revolução Francesa, o narrador-coruja começa a colocar em cena um observador iluminista às avessas. Tomado de embriaguez de povo, ele mergulha na multidão de pessoas e objetos que se oferecem à visão, que se entremieiam e adquirem sentido uns em relação aos outros. E então se depara nas sombras com o desvio, o estranho, que é, para Freud (1986, p. 282), “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” por uma operação

reveladora do inconsciente. Caminha no escuro com a intuição leibniziana da infinitude e diversidade de seres, consciente de que “il n’est pas deux feuilles d’arbres semblables, pas deux images identiques”,³⁴ como analisa Delon (1990b, p. 16-17) na introdução à obra de Sébastien Mercier.

O horizonte iluminista da cidade é a ordem, a organização, o controle. Há um princípio de organização por trás da tarefa dos comissários de polícia no serviço de espionagem da cidade, como mostra Delon. Esses agentes se valem de uma distribuição organizada dos bairros e de uma aparência de uniformidade e linearidade dos percursos, para a qual concorrem as placas, as setas, os mapas de localização dos pedestres na cidade, os planos de ocupação urbana. Mas o *flâneur* vê a cidade como uma selva urbana indomável, em permanente descontrole e invisibilidade e nela perde seu rastro. Um percurso imprevisto ou repetido, característico de uma descontinuidade aleatória, desorganiza o traçado urbano com a errância, com o ir e vir dos desvãos da memória na escrita.

Il doit échapper à la linearité du dessin, à la simple description anatomique ou administrative, à la pauvreté d’une typologie. Le *Tableau de Paris* s’installe dans cete tension entre le général et le particulier, l’identité et le changement. (DELON, 1990b, p. 18).³⁵

Passo decisivo dos primeiros *flâneurs*: compreender que a Revolução Francesa não é uma etapa natural do progresso. A revolução será contada com o traço da descontinuidade de um acontecimento em curso, em uma narrativa que escreve Paris com os pés. “Le génie de Louis Sébastien Mercier puis de Restif de La Bretonne [...] est de restituer ce qui manque à son état des lieux: le hazard, don’t on a vu qu’il es constitutive de l’experience urbaine. Ils assurent la revanche du desordre.”³⁶ (DELON, 1990a, p.7).

³⁴ “Não há duas folhas de árvore semelhantes, duas imagens idênticas.” (Tradução nossa).

³⁵ “Ele deve escapar à linearidade do traçado, à simples descrição anatômica ou administrativa, à pobreza de uma tipologia. O *Tableau de Paris* se instala nessa tensão entre o geral e o particular, a identidade e a mudança.” (Tradução nossa).

³⁶ “A genialidade de Sébastien Mercier, assim como de Restif de La Bretonne [...] é restituir o que falta ao inventário dos lugares: o acaso, o qual se viu ser constitutivo da experiência urbana. Eles asseguram a revanche da desordem.” (Tradução nossa).

Se o *flâneur* surge sob a égide da vigilância, não se há de reduzi-lo a um parentesco com a figura do detetive ou do espião policial, condição de vigilante aderido ao iluminismo ou de colaborador dos comissários de polícia das metrópoles emergentes. O inspetor de polícia, o *mouchard* (dedo-duro), ou *mouche*, que significa mosca, não faz parte do bando-coruja. Justamente porque a sociedade é ocularcêntrica que todo lampejo de contrapoder se localiza no questionamento do olhar. Desde a eclosão do império das luzes, esse narrador atua na reinvenção de uma poética da visão que faz desvios à equação vigilância e obediência da máquina antropocêntrica do olhar. Pois a máquina do poder tudo vigia para punir, para conter, para exatamente controlar. Vigia e delata para punir e calar (FOUCAULT, 1987).

Esses primeiros *flâneurs* também atuam no regime geral de vigilância, mas os surpreendemos repetidas vezes ao lado oposto da torre de controle. Vigiam desorganizando e descentralizando o olhar; vigiam menos para a repressão do que para a aventura exploratória do território (da cidade e seus habitantes). Se ver é conhecer, e “la conaissance est une forme de conquête”,³⁷ como anota Delon (1990a, p. 13), a literatura, enquanto delírio, enquanto potência que rompe com o poder-saber, sempre pode escapar à hegemonia e aos discursos de dominação. A força do acaso, o andar zigue-zagueante e o vaivém sem destino desorganizam o princípio da ordem com o caos, a multilinearidade de percursos e a memória sazonal da narrativa andarilha. Bisbilhoteiros das sombras roubam os segredos das elites, escarafuçam as ilicitudes amorosas dos senhores de família, delatam os desmandos públicos, mas são também eles que denunciam: os trabalhadores têm fome e sono, seus corpos exalam odores e suores. “La suer coule dans le dos des portefaix et des débardeurs de la Seine, surtout ceux qui déchargent le bois.”³⁸ (DELON, 1990a, p. 14).

Um modo cartográfico de análise requer suspender sequências cronológicas em favor de outras temporalidades não lineares. Atravessando o tempo cronos permanece o mesmo princípio-*flâneur*: o de inscrever povos urbanos minoritários na literatura. Em junho de 1904, João do Rio publicava na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro o texto/reportagem “A fome negra”³⁹, pungente retrato de um povo que

³⁷ “O conhecimento é uma forma de conquista.” (Tradução nossa).

³⁸ “O suor escorre nas costas dos carregadores e estivadores do Sena, especialmente dos que descarregam a madeira.” (Tradução nossa).

³⁹ Crônica integrada mais tarde à antologia *A alma encantadora das ruas* (2008a).

se formava nas paisagens obscuras e periféricas da Capital da República. Um ajuntamento anônimo de negros e imigrantes portugueses, sobreviventes de dois tipos de guerra: a estiva e a mineração. Eram embarcados em flamejantes conveses de navios a vapor para recolher o carvão, o manganês e o ferro vindos de Minas Gerais e depositados em entrepostos na Ilha da Conceição, de onde faziam a riqueza escoar para a Inglaterra.

Verdadeiramente, o *flâneur* espia muito mais do que a intimidade do burguês. É preciso suspender a lógica das sucessões também para observar a venalidade anacrônica do seu devir-espião contra o próprio sistema de vigilância. O passeio pelas margens de Paris ou pelos porões do Rio de Janeiro faz dele muito mais do que um “autêntico espião do capitalismo”, mesmo se na condição de “agente dúplice”, como analisa Raúl Antelo na introdução à *Alma encantadora das ruas* (RIO, 2008a, p. 14). João do Rio sai da sacada onde a sociedade carioca “janeleira” se debruça, segundo a imagem de Antelo,⁴⁰ e viaja nos navios-operários para dar o testemunho desse povo negro – e o seu próprio – do horror escondido na glória republicana insurgente.

E o que espia João do Rio? O trabalho inscrevendo na máquina-corpo o discurso de esperança-riqueza, explodindo nos músculos negros a “certeza da morte” (RIO, 2008a, p. 170) e seus direitos sobre o corpo-operário. Espia e descreve todos os tipos de excreções abolidas dos jornais purgando das mãos rachadas e das costas ardidas pelas labaredas do sol e da combustão do minério. Não só o suor, mas também o sangue e o “líquido amarelado” e as lágrimas e os soluços e o brilho de “ódio de escravo” e de “animal sovado”. E também o sorriso sórdido do gerente-feitor, este sim, um espião a serviço, vigiando e controlando o trabalho dos “animais” e do jornalista, que passa “dias inteiros de bote, estudando a engrenagem dessa vida esfalfante, saltando nos paióis ardentes dos navios e nas ilhas inúmeras.” (RIO, 2008a, p.170). E o que permanece nesse trabalho literário de repórter é a sensação de peso, o cheiro de suor, o calor, a fuligem, o sangue, a agonia misturando-se todos numa imensa nuvem de ferro, para que se visualize, em qualquer lugar e em qualquer época, o esmagamento de um povo tratado como prisioneiro de guerra.

Filho bastardo do esclarecimento, do mundo legível e explicável, explorado, conhecido, ordenado e dominado, o narrador das sombras desalinha o projeto iluminista do qual se origina, percorrendo suas

⁴⁰ “Da janela espiamos a intimidade doméstica do burguês. Da janela lemos a psicologia urbana.” (RIO, 2008a, p. 14).

próprias linhas de fuga. Constituindo-se no jogo do visível/invisível que ele embaralha, deixa-se entrever pela cidade e pelas multidões, mas se mantém secreto no seu mistério de pássaro, como os segredos da cidade que explora sem nunca de fato esgotá-los. Adepto da narrativa do olhar, mas não aderido à política do olhar, sua atividade nas zonas de sombra começa a questionar a cegueira luminosa da razão ou de um “modo cego” de ver que tudo uniformiza e padroniza. Mercier (1999, p. 25) dizia, no Prefácio do *Tableau* sobre os habitantes de Paris:

Beaucoup de ses habitants sont comme étrangers dans leur propre ville : ce livre leur apprendra peut-être quelque chose, ou du moins leur remettra sous un point de vue plus net e plus précis, des scènes qu'à force de les voir, ils n'apercevaient pour ainsi dire plus ; car les objets que nous voyons tous les jours, ne sont pas ceux que nous connaissons le mieux.⁴¹

Um século depois de Bretonne e Mercier, o legível e o visível são esforços de decifração da mesma ordem. Ler com o olhar um rosto desconhecido na multidão para compreender-lhe o caráter e ler um livro para roubar-lhe o segredo aparecem como decifrações análogas em Edgar Allan Poe. Habilidades nas quais o perseguidor de “O homem da multidão” se julga competente e confiante de início, a ponto de, com um simples relance de olhar em cada semblante, adivinhar-lhe toda uma vida: “No peculiar estado de espírito em que me encontrava, eu muitas vezes conseguia ler, até neste breve intervalo de um olhar, a história de longos anos.” (POE, 1993, p. 29). Mas nem as aparências, nem as palavras são transparentes, pois há os não ditos, assim como os não vistos, e há os enganos dos sentidos e, além do mais, há os véus, as névoas, as fumaças nos ambientes, mandando ver lá, nas zonas sem lei que o olhar evita. O homem da multidão se revela, ao final, como um segredo insondável e, portanto, não legível.

Antes de encontrar seu homem na multidão e levantar-se ao seu encaixe, o narrador vinha, entre um lance de olhar para a rua e outro para a leitura dos anúncios do jornal, fazendo a fisiognomia da principal

⁴¹ “Muitos habitantes são como estrangeiros em sua própria cidade: este livro talvez lhes ensine alguma coisa, ou ao menos os levará, sob um ponto de vista mais claro e preciso, a ver certas cenas que eles não percebiam, por assim dizer; pois os objetos que nos vemos todos os dias não são necessariamente aqueles que nós conhecemos melhor.”

artéria de Londres, sugerindo que, como os anúncios, os passantes carregam estandartes que vendem uma identidade. Repetindo o método de leitura que coloca em prática com o jornal sobre a mesa do café londrino, o caçador de homens-anúncios observa no velho seus traços de perfil. Examina de longe suas roupas maltrapilhas, mas de origem nobre, os trejeitos, o olhar, as posturas de corpo. Ausculta-lhe à distância a respiração ora tranquila, ora ofegante. Sente bater no calçamento o ritmo dos passos. Fornece legendas para as reações do rosto à medida que os ambientes se enchem ou se esvaziam de multidões. Tudo observa, em tudo põe reparo, mas não consegue classificar o homem que persegue. Sobretudo não consegue tabulá-lo entre as prostitutas, bruxas ou meninas, mendigos, batedores de carteira, jogadores, funcionários públicos, ou “escriturários”, enfim, entre todos os tipos urbanos, quase uniformizados, que vinha, ora com desprezo moral, ora com afeto piedoso, visualmente interpretando e organizando espécie por espécie.

Assombrado pela impossibilidade de decifrar o homem-livro das massas, o fisionomista das ruas abandona a perseguição ao enxergar, nesse contorno de régua *moebius*, os perigos de sua própria condição como observador das multidões e narrador da modernidade: perder de vez o limiar do próprio no indiferenciado. Prestes a sucumbir de vez à tentação de se dissolver na multidão, contagiado pela neurose do seu personagem, encerra a narrativa para não encontrar a si próprio no ser informe que ela persegue. O homem que emerge das multidões, em cujo anonimato ele paradoxalmente se esconde, não pode ser decifrado porque não tem alma nem vida própria: ele não sabe estar só, “se nega a ficar sozinho” (POE, 1993, p. 49).

Aquele que só respira no meio da massa e longe dela empalidece é a encarnação do desconhecido que vem habitar a modernidade, um homem-túmulo de mistérios, um livro-lápide, um enigma para a História ou um mistério sem segredo, que nunca ganhará vida porque não se deixa ler, como o livro em latim que ilustra sua comparação, o “*Hortulus Animae*” (“Jardim das Almas”).⁴² Essa multidão sem indivíduo, que se alimenta das massas e com ela se confunde, é o “modelo do crime profundo”, um livro repulsivo como “o pior coração do mundo”, para cujos atos não se encontra explicação e por cujo agir ele não pode ser

⁴² Impossível não pensar na analogia com o bibliotecário do conto “*El libro de arena*” (“O livro de areia”) de Borges (1989), que abandona em um labirinto o livro que trocara pela edição rara da Bíblia sagrada após se dar conta de que nunca poderá encerrar a leitura de um livro que difama e corrompe diabolicamente a realidade porque, sendo finito, simula o infinito (da leitura).

responsabilizado. O homem que habita a multidão é, desde Poe, invisível em sua visibilidade, infinito em sua finitude, indecifrável em sua aparente legibilidade e para sempre inclassificável.

Bergson (2006, p. 169-170) mostra como as necessidades da existência tornaram a visão um sentido do agir por excelência, ao ponto de se sobrepor a todos os demais sentidos em processos de representação que se sintetizam na visão. A ação é facilitada pelo “hábito de recortar, no conjunto do campo visual, figuras relativamente invariáveis” que supomos trazer íntegras e móveis da cena da vida, quando de fato são alteradas e recolhidas por nosso “pensamento movente”, que é pura mobilidade interior. Operando como um “batedor” ou um “esclarecedor” de todos os sentidos, inclusive o do tocar, a visão “prepara nossa ação sobre o mundo exterior”. O mesmo ocorre com nossa percepção auditiva, que aprendeu a formar uma melodia indivisível de sons decompostos valendo-se do hábito de se impregnar de imagens visuais que se tornam auditivas. “Escutamos então a melodia através da visão que dela teria um maestro olhando sua partitura.”

Por outro lado, a problemática do olhar e as suas implicações sobre o agir é trazida pela experiência coruja para o centro da literatura como uma questão ética e estética que marca dramaticamente a contemporaneidade. Desde meados do século XVIII, a crença iluminista no olhar começa a passar por um processo de descrédito filosófico de toda a ordem que termina deflagrando o que Jay (1994, p. 149) chamou, em *Downcast Eyes*, de “a crise do antigo regime escópico.” Todo um lastro filosófico que tem na base do seu questionamento o olhar como sentido privilegiado da razão, da verdade e da modernidade quer atingir, em última instância, o pensamento logocêntrico e antropocêntrico.

O questionamento da episteme ocidental ocularcêntrica sobre o conhecimento começa por sua ênfase na luz como metáfora natural da verdade. Ela localiza na visão o dispositivo corpóreo que dá acesso à claridade e reina enquanto sentido primordial do corpo. Essa lógica da luz se ajusta tanto à sociedade manipuladora e disciplinária da vigilância quanto à sociedade transparente e visual do espetáculo, da qual Guy Debord (1997) é um dos maiores detratores. Sustenta-se em uma crença na transparência da acuidade humana e em certa *inocência do olho*, como se os sentidos não fossem envolvidos pelos regimes da razão.

Tem lugar uma crise que não cessa de se desdobrar e derivar em outras poéticas de visão dentro de um novo regime escópico que Hernández-Navarro associa à “modernização do olhar”. Tal crise se baseia na desconfiança da falibilidade da visão humana de perceber tudo o que é visível, revelando que dentro do espectro do visível há uma zona

imensa de invisibilidades concretas e abstratas. Em diálogo com Blanchot, Foucault (2009b, p. 225) assinala que “o fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles”. Nessa negatividade, a ficção consiste, segundo o filósofo, “não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível”. Ao fundo, o que o pensamento contra a tradição ocularcêntrica busca abalar não é somente a capacidade de ver, mas, em ato contínuo, o regime de verdades, como mostra o teórico:

A principios del siglo XIX, el modelo de la cámara oscura entró en crisis y dejó de ser el patrón de conocimiento, así como el criterio de verdad de lo perceptible. Toda una nueva serie de relaciones entre el cuerpo, la verdad de lo visible y las formas del poder y saber institucional, redefinieron el estatus del sujeto observador. Tuvo lugar entonces un proceso de modernización de la observación. (HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2009, p. 67).⁴³

Um novo modo de olhar se aloja no ponto cego, no ângulo morto da visão. A tomada de consciência da filosofia e das artes do século XIX de que há coisas que não podemos ver e de que não podemos nos fiar nas que vemos aparece para o homem moderno com o peso de uma crise na verdade do visível. Em *El archivo escotómico de la modernidad*, Hernández-Navarro (2009 p. 28) propõe a ideia do arquivo escotómico a partir da noção de “escotoma”, termo utilizado pela neurociência para designar os pontos de cegueira que permeiam a visão em algumas patologias, como as isquemias. O registro escotómico busca “un punto ciego de la visión, algo que no puede ser visto del todo, un lado oscuro, una falta, un objeto inasumible, inapreciable, inaprehensible”.⁴⁴

Essa dessubjetivação do olhar remete à complexa noção de “inconsciente ótico”, lançada por Benjamin em “Pequena história da

⁴³ “No início do século XIX, o modelo da câmera obscura estava em crise e deixou de ser o padrão de conhecimento, bem como o critério da verdade do perceptível. Um novo conjunto de relações entre o corpo, a verdade do visível e as formas de poder e saber institucional redefiniram o estatuto do sujeito observador. Houve, então, um processo de modernização da observação.” (Tradução nossa).

⁴⁴ “Um ponto cego da visão, algo que não pode ser visto de todo, um lado obscuro, uma falta, um objeto inacessível, inestimável, inapreensível.” (Tradução nossa).

fotografia” (1994e, p. 94), em referência às manchas de imagens que não se dão a ver a olho nu. Em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, Benjamin (1994f, p. 189-190) retoma o enigmático conceito para afirmar as “relações estreitas” entre o inconsciente pulsional e o inconsciente ótico. Ambos efetuam registros na película psíquica ou filmica que escapam ao controle racional. Os múltiplos aspectos que o aparelho fotográfico pode registrar da realidade, diz ele, situam-se em grande parte “fora do espectro de uma percepção sensível normal”. Se a percepção coletiva do público se apropria dos modos da percepção individual do aparelho psíquico do psicótico ou sonhador, os traumas, tensões, histerias, alucinações ou imagens causadores de perturbação não estão sujeitos às determinações do eu, da mesma forma que no inconsciente pulsional. “Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses alucinações e sonhos”.

Um questionamento profundo da episteme escópica provoca movimentos de reorganização do olhar que atingem a sua associação à ideia de verdade, de onde derivam novas políticas visuais. Diante da desconfiança nos órgãos do sentido humanos e da redescoberta das suas falhas, Hernández-Navarro (2009) identifica dois modos éticos e estéticos de reação. Um basicamente implica ocultar essas falhas para poder dominar o olhar. Outro, do contrário, pretende assumir a insuficiência como possibilidade humana, colocando as falhas em evidência e propondo formas alternativas de *olhar à sombra*.

El primero constituye un régimen escópico hegemónico, un régimen de luz; el segundo, un régimen de resistencia, un régimen de sombra. Uno es el de la sociedad del espectáculo y la vigilancia, y el otro, el de ciertas prácticas artísticas contemporáneas. (HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2009, p. 28).⁴⁵

Andar à deriva oportuniza a “visualização” das contradições sobre a capacidade de verdade de uma sociedade que propugna um mundo transparente e visual. Enquanto espaços de criação de resistência e

⁴⁵ “O primeiro constitui um regime escópico hegemônico, um regime de luz; o segundo, um regime de resistência, um regime de sombra. Um é o da sociedade do espetáculo e da vigilância, e o outro, o de certas práticas artísticas contemporâneas.” (Tradução nossa).

oposição anacrônicos por excelência as artes visuais e a literatura fazem rever as demarcações cronológicas dos diferentes regimes. O que resiste de fundo é sempre uma inquietação entre a condição humana de visibilidade e um mundo inumanamente invisível ou inalcançável para um olhar preso à racionalidade de um sujeito centrado em si mesmo. Nesse sentido, o jornalismo que se coloca como discurso da verdade tem muito a aprender com o seu devir-literatura, pois tudo o que a literatura faz, segundo Paul de Man, é denunciar a impossibilidade de a linguagem ser uma linguagem modelo.

A literatura é ficção não porque recuse de algum modo reconhecer a “realidade”, mas porque não é a priori certo que a linguagem funcione de acordo com princípios que são os, ou que são como os, do mundo fenomenal. Não é, pois, certo a priori que a literatura seja uma fonte fidedigna de informação acerca seja do que for senão da sua própria linguagem. (DE MAN, 1989, p. 31)

Aprendizagem também para os outros discursos – a História, a Ciência, o Direito – que, como assinala Paul de Man, não se reconhecem como ficção, acreditando poder captar o visível tal qual ele é. À diferença de outros dispositivos verbais, a literatura persegue o campo profícuo da invisibilidade como o lugar onde ela fracassa e se viabiliza, assumindo um “ponto de vista da cegueira” (DE MAN, 1999). Na fotografia e nas artes visuais em geral, o aperfeiçoamento das tecnologias do olhar, que funcionariam como uma prótese do olho humano para dirimir sua falta de acuidade, em vez de resolver a crise, aprofundam-na, como assinala Hernández-Navarro (2009, p. 190) ao comentar os estudos de Michael Leja:

Leja observa un progresivo descrédito no ya del ojo, sino de la verdad de lo visible, que influye de modo decisivo en la producción artística norteamericana de finales del XIX y principios del XX, provocando un “régimen de desconfianza” cuya expresión maestra será “la mirada recelosa”.⁴⁶

⁴⁶ “Leja observa um progressivo descrédito, não mais do olho, mas da verdade do visível, que influi de modo decisivo na produção artística norte-americana dos finais do século XIX e princípios do XX, provocando um ‘regime de desconfiança’ cuja expressão mestra será ‘o olhar receoso’”. (Tradução nossa).

Com os experimentos de manipulação e ilusionismo fotográficos, a partir da dupla exposição ou, mesmo antes, com os retoques das imperfeições das imagens, a desconfiança que recaía sobre a eficácia da visão passa a se voltar para a própria “verdade do visível”.

2.1.3 O traço animal do andarilho

*Já não são braços, mas rudimentos de asa, cotos
de asa de pinguim, barbatanas de peixe e, em
marcha, esses apêndices amorfos lembram um
disparatado e simplório gesticular, um empurrar,
um comichar, um remar.*
F.T. Vischer⁴⁷

Narradores da noite semeiam pelos jornais e pelos livros modos de olhar marcados por diferentes movimentos que deixam traços não antropocêntricos na percepção do mundo. A associação do “posto de observação” de suas narrativas a diferentes totens animais adquire assim uma consistência estética e ontológica. Em *O Pintor da vida moderna*, Baudelaire (2010) atribui ao artista filósofo e observador um papel de ver, inspecionar e analisar favorecido por seu “olho de águia”, que ele considera um privilégio entre os poucos homens dotados da faculdade da visão e da expressão (BAUDELAIRE, 2010, p. 32). Mas o narrador que olha como animal e se vê como tal também enxerga na massa caminhante o devir de uma grande besta. “E eis que sua alma vive com a alma desse regimento que marcha como um só animal.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 32).

Nas primeiras páginas de “O flâneur”, Benjamin (1994a) já falava de um animal abnegado, que esgota suas energias físicas em uma perambulação obsessiva e exaurida dos quarteirões da cidade.

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio. (BENJAMIN, 1994a, p. 186).

⁴⁷ F.T. Vischer, em *Kritische Gänge* (1861), sobre o poema “Albatroz”, resultante de viagem transoceânica de Baudelaire (apud BENJAMIN, 1994b, p. 77).

Um oxímoro traduz a expressão “animal ascético” de Benjamin (1994a): como animal, o *flâneur* está entregue ao imediatismo de seus sentidos (visão, ouvido, faro), sempre exacerbados, mas paradoxalmente perde o sono e se sacrifica para o máximo ver e aproveitar, sem aplacar o sono e a fome, da mesma forma que os ascetas e estoicos. Em reconhecimento ao seu trabalho como “cronista da pobreza” e “da vida ordinária”, mais de uma vez o manifesto baudelairiano da modernidade resiste a dar ao *flâneur* o título de filósofo, melhor atribuível aos que buscam a nobreza do duradouro e impalpável. Prefere designá-lo como “artista-repórter” ou “pintor da circunstância” e de tudo que ela possa sugerir como eterno a partir do tangível. Na sua esteira, Benjamin considerava importante pontuar as nuances entre os dois personagens. E procurava, no traço animal do andarilho metade homem, metade lobo que persegue o caminho da multidão, no conto de Poe, a distinção entre o *flâneur* urbano e o filosófico, geralmente associado às paisagens rurais, como no exemplo clássico de Rousseau.

O caso em que o *flâneur* se distancia por completo do tipo do filósofo que passeia e em que assume as feições do lobisomem irrequieto a vagar na selva social foi fixado, primeiro e para sempre, no conto *O homem da multidão*, de Poe. (BENJAMIN, 1994a, p. 187).

Abrindo caminho para lá e para cá, por entre compradores e vendedores, sem plano, nem objetivos de deambulação, o andarilho de Poe causa arrepios por onde passa com seu “olhar ausente e desvairado” (BENJAMIN, 1994a, p. 41). Procura a multidão e é movido por ela como um lobisomem é atraído pela lua cheia; esmaece quando os aglomerados se dissipam e só se recobra da palidez quando os reencontra. Ele é pura pulsão de descoberta, instinto de perseguição. É, pois, o devir homem/animal, esse estado híbrido de civilidade e vida selvagem e não o casamento entre a divagação do poeta e a racionalidade do pensador que caracteriza o típico *flâneur* moderno. Como um “cão doméstico” que ronda o homem a certa distância, ele acompanha a multidão sem de fato pertencer a ela.

Uma segunda mudança de direção nos trouxe a uma praça esplendidamente iluminada e transbordante de vida. O antigo jeito do desconhecido reapareceu. Seu queixo caiu sobre o peito, enquanto seus olhos se moviam

desvairadamente por baixo das sobranceiras franzidas, para todo lado, para os que o cercavam. Ele apressou seu passo firme e obstinadamente. (POE, 1993, p. 37).

Didi-Huberman (2011, p. 67), por sua vez, nos leva a identificar um novo tipo de *flâneur* entre uma lavra de fotógrafos, documentaristas e cineastas que sai a campo para inventariar a imagem dos povos ameaçados de desaparecimento. Sua busca a uma “antropologia da sobrevivência” pelo olhar nos seduz a pensar em uma *flânerie* imagética, ao mesmo tempo fúnebre e ressuscitadora dos povos em vias de apagamento aos olhos do presente. Toda base simbólica e mesmo discursiva dessa *estética da resistência* e da sobrevivência o historiador da arte foi buscar na obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini e na sua crítica “ecopoética” ao fascismo.

Didi-Huberman (2011, p. 28) revisita um Pasolini que escreveu poesia e prosa sobre a melancolia do desaparecimento dos vaga-lumes, que brilham no escuro com sua luz própria e morrem quando atraídos pelas luzes artificiais dos “ferozes holofotes do fascismo”. O cineasta dos povos em desaparecimento enxergou nessa realidade animal um processo análogo e simultâneo à destruição das culturas e arcaísmos pelo capitalismo e pela globalização. No curso de uma ação que o cineasta e escritor chama de “genocídio cultural”, os povos vaga-lumes podem ser vistos em seus últimos vestígios ou “relampejos” como uma “força do passado” na floresta da modernidade.

Sobrevivência dos Vaga-lumes (DIDI-HUBERMAN, 2011) retoma a imagem de Pasolini para associar esses insetos noctambulistas aos *vaga-lumes da memória humana*, que, com suas lanterninhas delicadas e amorosas, em contraposição ao espetáculo barulhento e raivoso da mídia, se ocupam em fazer poemas dos povos perdidos que não cessam de desaparecer diante dos olhos do presente. Narradores do escuro passeiam também entre pintores e artistas do universo visual que buscam salvar do desaparecimento as luzes delicadas sobreviventes ao humanismo predatório, reforçando-os em sua potência de singularidades coletivas.

Sobreviver se relaciona à gravidade que a aparência e a exposição assumem na contemporaneidade, e ao que ser olhado implica para a existência. Trata-se de combater a exceção do espetáculo com a poética da exposição do rosto, esta singularidade nua e universal. “Aparaître: être

– naître ou renaître – être – sous le regard d’autri”,⁴⁸ dirá Didi-Huberman em *Peuples exposés, peuples figurants*, último livro da tetralogia *L’Oeil de l’Histoire*.⁴⁹ O teórico atribui à poética vaga-lume a ação de combater o holocausto silencioso do espetáculo, expondo-se ao rosto de outrem e assim deixando-se tomar pelo seu direito a rosto, como fez o próprio Pasolini em sua obra cinematográfica (sobretudo na série *Trilogia da Vida*), mas também os fotógrafos Walker Evans, Augusto Sander, Philippi Bazin, e os cineastas Roberto Rossellini, Sergei Eisenstein, Mohsen Makhmalbaff, Laura Wadington e Wang Bing, diretor de *L’homme sans nom*, todos estudados por Didi-Huberman nos dois livros citados (*Sobrevivência dos Vagalumes* e também em *Peuples exposés, peuples figurants*).

Em *Les Nuits de Paris*, Bretonne (1990) selou, também de forma definitiva, a identificação entre o *flâneur* noturno e a coruja, sob cujo emblema mais tarde Baudelaire se debruçaria no poema *Les hiboux*. Grita a voz do narrador-coruja:

Pères, mères de famille! Préparez une couronne!
C’est pour vous, c’est pour vos enfants, que je me suis fait hibou! Le froid, la neige, la pluie, rien ne m’arrêtait; je voulais tout voir, et j’ai... Presque tout vu: car, on ne saurait être partout... Que d’autres peignent ce qui arrive le jour; moi, je vais crayonner les iniquités nocturnes... J’ai vu ce que personne que moi, n’a vu. Mon empire commence à la chute du jour, et finit au crépuscule du matin, lorsque l’aurore ouvre les brassières du jour”.⁵⁰
(BRETONNE, 1990, p. 620).

Note-se que o narrador escreve “é por vocês, é por seus filhos que **eu me fiz coruja**”. E não “é por vocês que eu andei pela cidade **como** uma coruja”. O pássaro é uma presença, um corpo na narrativa; não um

⁴⁸ “Aparecer: ser – nascer ou renascer – ser para o olhar de outrem.” (Tradução nossa).

⁴⁹ “O olho da História”.

⁵⁰ “Pais, mães de família! Preparem uma coroa! É por vós, é por vossos filhos que eu me fiz coruja! O frio, a neve, a chuva, nada me deteve; eu queria tudo ver e vi [...] Quase tudo, pois não se pode estar em toda parte [...] Que outros pintem o que acontece de dia; eu vou esboçar as iniquidades noturnas [...] Eu vi o que ninguém além de mim viu. Meu império começa ao cair da noite e termina no crepúsculo da manhã, quando a aurora abre as portas do dia.” (Tradução nossa).

símbolo. Por que na pele de um animal ele deposita o desejo e a esperança de um “quase tudo” ver? Coruja, lobisomem, vaga-lume: o que de comum há nesse traço animal na escrita – encorajada por um olhar inumano – que vai além da figura de linguagem? À diferença da comparação, não se opera um retorno do mesmo para o mesmo, como na metáfora ou na prosopopeia, em que o homem fala do animal para falar do homem. Trata-se de uma vontade de devir, uma vontade de incorporação literária da acuidade do outro, no reconhecimento relativo da superioridade animal que está dentro e fora do homem. Desprovido de conceitos, o outro-pássaro vê o que os habitantes humanos não veem.

Ave de rapina noturna e solitária, a coruja recebe a classificação *hibou* em francês e mocho em português para registrar seu diferencial: dois tufos compridos e estreitos de penas localizados no alto do cocuruto, à semelhança de um par de orelhas ou cornos. Por seu grito inquietante e seu modo de viver contemplativo e reservado, a coruja é alvo de numerosas superstições, tanto de bom quanto de mau agouro. Na simbologia mística, o mocho é, segundo *A linguagem dos pássaros*, do mestre Soufi² Attar, o mensageiro do invisível. Associada tanto ao ocultismo quanta à bruxaria e à magia negra, a coruja, assim como o gato e eventualmente o cão, teria a faculdade de ver os mortos no além-túmulo.⁵¹

Ao contrário da águia, que recebe a luz do sol com os olhos abertos, a coruja relaciona-se com a lua e não suporta a claridade. Essa visão tardia do mundo, de quem chega para ver os restos da história, aproxima-a da obscuridade, da vida solitária e melancólica. Guardiã de cemitérios, a coruja simboliza o deus dos infernos entre os astecas. Para os romanos, seu grito pressagia uma morte próxima, e no Egito está ligada ao frio, à noite e, igualmente, à morte. No material funerário das tumbas do povo peruano Chimú, pré-civilização inca, ela comumente aparece na forma de uma divindade metade humana, metade animal, conforme pesquisa de Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 293).

Enquanto a maioria de suas presas está cega, a coruja caça à noite, quando alcança a potência máxima de visão e pode voar em lugares de muito pouco acesso para outros seres. Por isso, ver uma coruja durante o dia é mau presságio. Intrigante a polissemia do signo coruja, que ao mesmo tempo alude a significados tão sinistros e sintetiza tudo que é bonito, perfeito, bacana ou agradável na expressão *chouette* da língua francesa. Na mesma bipolaridade do claro-escuro, que reintegra o

⁵¹ Sobre esse assunto, ver Prieur (1986).

dionisíaco e o apolíneo, a acuidade noturna da coruja tornou-a um grande símbolo da sabedoria e do conhecimento no mundo antigo. “Elle est liée à la déesse grecque Athéna, à laquelle Homère attache déjà l'épithète de glaukopis ('aux-yeux-de-chouette'), peut-être pour sa perspicacité dans les ténèbres.” (PRIER, 1986, p. 197).⁵²

Admiramos a potência do olhar da coruja. De fato, sua cabeça pode pivotar 270° e, com ela, seus enormes discos arredondados. Todavia, esses olhos salientes só lhe permitem ver em um raio de 70° sobre um campo de visão total de 180°. É a capacidade de audição deste pássaro, associada a sua visão móvel, o seu grande trunfo, o que faz dele um grande caçador. As orelhas, situadas em posições diferentes da cabeça (uma mais alta que a outra), captam as variações de tempo da chegada de ondas sonoras de outros corpos, permitindo-lhe localizar sua presa sem necessidade de vê-la. É dessa forma sinestésica que a coruja enxerga no escuro e acaba, no imaginário simbólico, evocando o valor dos grandes sábios cegos, como Homero, Milton e Borges, aqueles que sabem dizer o que os olhos não veem. Em muitos códices, ela aparece como guardiã da “morada obscura da terra”, avatar da noite, da chuva e das tempestades.

Como o *flâneur*, a coruja também é uma espécie ameaçada de extinção nas cidades pelo que João do Rio (2008b, p. 47) chamou em sua crônica homônima de “a era do automóvel”. A maior parte das aves de rapina noturnas desapareceu das áreas urbanizadas e zonas periurbanas. Para elas, que amam paisagens antrópicas, os meios de transporte se transformaram em armadilhas ecológicas. Atropelamentos por veículos são a causa corriqueira de extermínio das corujas, que têm nas margens das rodovias sua área potencial de caça aos animais que a atravessam. Ofuscadas pelos faróis e luzes, não conseguem evitar os veículos. Também são sensíveis à bioacumulação de pesticidas, venenos contra ratos e outros poluentes na rede de tráfico utilizados para exterminar certos micromamíferos, como morcegos e roedores (GUINARD; PINEAU, 2006).

A condição de coruja, animal sonâmbulo, observador noctambulista, vigilante incansável, faz o narrador andarilho. Em 1866, nos *Les heures parisiennes*, Alfred Delvau (apud BENJAMIN, 1994b, p. 47) se manifestou categoricamente sobre esse princípio irrevogável da *flânerie* que vai se inconformar com a condição humana: “O ser humano pode, de tempos em tempos, repousar; pontos de paradas e estações lhe

⁵² “Ela está ligada à deusa grega Atena, à qual Homero já associava o epíteto de glaukopi ('aos-olhos-de-coruja'), talvez por sua visão nas trevas.” (Tradução nossa).

estão franqueados; não tem, contudo, o direito de dormir.” Na vigília eterna, o espectador-coruja é um mensageiro do invisível; ele anuncia também uma notícia indizível e indecifrável que só pode ser ofuscada pelos clarões do espetáculo e das câmeras de vigilância. Dessa forma, em um mundo fadado à perda da experiência, ele se recolhe para, na escassez de luz, saber que, ao modo de cada época, a humanidade continua no escuro. No soneto “O albatroz”, Baudelaire (2008, p. 216) reconhece o poeta nesses enormes pássaros do mar, “reis do azul”, que se transformam em viajantes mutilados, “tristes e desajeitados” quando capturados para divertir os marinheiros no convés do navio. Tão belo e majestoso quando “príncipe do ar”, tão cômico e feio quando preso para o espetáculo e o olhar dos medíocres: “Exilado no solo, em meio à mediocridade / As suas assas de gigante o impedem de andar”. O repórter da noite também se reconhece na solidão e no olhar da coruja. Baudelaire e o albatroz “A mesma visão do assunto – a mesma viagem.” (BENJAMIN, 1994b, p.77).

De tempos em tempos, a narrativa *flâneur* desaparece para reaparecer em cada grande cidade onde haja um narrador andarilho provocado pelo desejo de trazer à luz os povos e singularidades que o olhar da pressa e do consumo deixa ocultos nas sarjetas. Um narrador alerta à mancha de invisibilidade no olhar humano. As multidões caminham desatentas, marcham para um porvir sem olhar para trás. O narrador andarilho não; ele para o tempo do progresso para pressentir os desaparecimentos e entrever o que a história do presente diz de mais secreto, pois como ensina Benjamin (1994c, p. 231), “pensar não inclui apenas o movimento de ideias, mas também sua imobilização”.

Não basta ter uma experiência reveladora e guardá-la em si para passar à condição de narrador, argumenta Benjamin (1994d): é precisamente o desejo – e a atitude – de compartilhar essa experiência para torná-la coletiva que o caracteriza.⁵³ Restif de La Bretonne, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, João do Rio e Walter Benjamin (especialmente o de *Rua de Mão Única*; *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo e Passagens*) são ao mesmo tempo sujeitos e objetos de estudo dessa prática. Sabemos por eles que a *flânerie* marca o nascimento de um novo personagem andarilho e observador da modernidade, que atua na distensão do olhar. Junto com o personagem, nasce também um narrador muito peculiar, indissociável desse corpo deambulante e da sua poética de visão. Conceitos são relações entre os

⁵³ “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes.” (BENJAMIN, 1994d, p. 2001).

traços intensivos dos corpos que compõem uma “sineidesia”, um arranjo de gestos heterogêneos abstraído em sobrevoo: “O conceito de um pássaro não está em seu gênero ou sua espécie, mas na composição de suas posturas, de suas cores e de seus cantos”, escrevem Deleuze e Guatarri (2005b, p. 32).

Tudo até aqui quer enfatizar que o *flâneur* inaugura não apenas a si próprio, mas coloca em evidência um modo de narrativa que é também um conceito do olhar. Traço forte desse balé, a deambulação física o caracteriza, mas não determina a escrita, assim como não determina a viagem. É antes a pulsão de olhar o desconhecido que desperta outras potências obscurecidas e reintegradas à percepção dos movimentos urbanos que impulsiona a narrativa. Caminhar, ouvir, sentir. O espetáculo da mercadoria veda os olhos das multidões para que elas atuem como massa de indivíduos vigiados e controlados. Mas em nome da potência coletiva que elas são, aparecem os narradores das ruas, à espreita dos aparecimentos e desaparecimentos que se alternam na modernidade. Eles vão traduzir a surpresa com as novas profissões noturnas, com o alarde dos vendedores ambulantes e com a proliferação dos meliantes. Não deixam despercebido o impacto da passagem dos corpos e das paisagens que vêm abaixo no mesmo ritmo que se erguem. Inventariam as carolices religiosas renitentes no espaço do comércio, a arte das calçadas, a poesia dos becos, enfim, as singularidades que emergem dos princípios definidores da vida moderna, segundo Baudelaire (2010, p. 35): a instantaneidade, o contingente, o fugidio, o transitório, de onde o artista tira a outra metade da arte, que é o eterno e o imutável.

Descontínua, a trilha *flâneur* se faz na marcha de um olhar animado e animal, de quem olha com os pés, com o faro, com a audição, com o corpo inteiro, de quem gira e faz o mundo girar e se deslocar a sua volta. Charles de Wailly (apud DELON, 1990a, p. 6) chama esse modo de ver do alto de “vues de oiseaux”,⁵⁴ que é uma aproximação pelo todo para chegar ao detalhe. Mercier se inclinava à abstração voyeurística em sua escrita sobre o cotidiano da cidade que observava de longe, do alto do seu retiro bucólico na montanha. Já o coruja Bretonne, amante da ficção, preferia se ocupar das particularidades e singularidades, farejando de perto as ruas de Paris. Conjugava uma visão aérea, de sobrevoos políticos e filosóficos, a uma visão principalmente rasteira, de ave de pouso e de rapina, que caça os pormenores.

⁵⁴ “Visões de pássaro”.

O primeiro, ativista convicto da Revolução Francesa, nascido em Paris, aprende com Bretonne a valorizar a linguagem de rua, que vai dar vida e movimento à linguagem clássica; o segundo, imigrante da província, transforma sua inferioridade social em superioridade literária, misturando ao erudito neologismos que surgem a serviço da narrativa para responder às necessidades linguísticas criadas pelo ritmo das mudanças e intervenções urbanas. Novas linguagens se instauram nas ruas, na velocidade das construções e destruições no cenário arquitetônico da cidade. No prefácio à *Paris le jour, Paris la nuit*, o crítico Delon (1990a) assinala a diferença desses olhares instituídos por diferentes planos, que cruzam distintos movimentos de corpo e de espírito.

Un décalage social sépare le *Tableau* qui resterait celui d'une capital bourgeoise, et *Les Nuits* qui feraient le tableau d'un Paris prolétaire. Restif transforme en supériorité littéraire son handicap social.⁵⁵ (DELON, 1990a, p. 13).

Marcadas essas diferenças, contudo, tanto o narrador do dia quanto o narrador da noite atuam nas sombras, percorrendo os subterrâneos da cidade.

Restif, la nuit, n'aperçoit que des debris de cadavres et des ordures qui traînent, des violences sexuelles et des vols par effraction, mais chacune des aventures dans lesquelles il intervient peut s'achever par un accomedement. Le *Tableau de Paris* est également envahi par l'ombre: le narrateur voit à travers les murs, à travers la terre les egoûts, les latrines, les fosses communes, partout la maladie, les miasmes, la mort qui menacent.⁵⁶ (DELON, 1990a, p.13).

⁵⁵ “Um fosso social separava o *Tableau* que permaneria aquele de uma capital burguesa e *Les Nuits*, que fariam o quadro de uma Paris proletária. Restif transforma em superioridade literária sua deficiência social.” (Tradução nossa).

⁵⁶ “Restif, à noite, só percebe os escombros de cadáveres e lixo espalhados, violências sexuais e assaltos, mas cada aventura pode resultar em um acomodamento com a sua intervenção. O *Tableau de Paris* é também invadido pelas sombras: o narrador vê através dos muros, através da terra os esgotos, as latrinas, as sepulturas, por toda a parte ameaçam a doença, os miasmas, a morte.” (Tradução nossa).

Mas é *Les Nuits de Paris* que vai enegrecer a cena da cidade, fazendo desaparecer a normalidade diurna. Nos efeitos do claro-escuro aparecem as contradições entre um projeto de cidade ideal que quer tudo iluminar e projetar e uma realidade onde a podridão, as doenças e os cadáveres se acumulam nas ruas estreitas da Paris medieval. “Toute cette littérature de la ville n’en finit pas de d’écrire les déchets et les marginalités que la société produit sans vouloir les assumer.”⁵⁷ (DELON, 1990a, p. 20). As fronteiras entre a vida e a morte se confundem, assim como os gêneros, nas cenas que Bretonne vai recontar à marquesa, sua leitora imaginária, em uma recriação invertida de Sherazade tentando agradar seu sultão para ganhar a indulgência de mais um dia. Travestis, personagens sobreviventes da força e da roda dos expostos contornam os esgotos e os perigos nos caminhos do andarilho.

2.1.4 Experiência do escuro: literatura e luminescência

Caminhando pelas ruas em direção ao que está fora do foco, o cronista do escuro sai para melhor reportar os acontecimentos que os outros, aderidos à sedução do discurso do progresso, não enxergam. Seu cenário favorito e preferencial é a noite. Justamente a noite, que é a ausência de luz? O narrador-coruja fareja os fantasmas do seu tempo na sombra, no lusco-fusco dos abajures das calçadas, longe dos holofotes das indústrias e das vitrines, no rastro dos esquecimentos. Como a imagem dos vaga-lumes de Pasolini, que Didi-Huberman (2011) vai revisitare, as corujas amam a noite e se escondem na claridade. “Quando a noite é mais profunda somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30).

Lugares de experimentação estética e postulação de novas gramáticas do ver, a literatura e as artes promovem a insubmissão às políticas dominantes do olhar. Literatura é a palavra do silêncio e a palavra da fuga, do movimento de esconder e desviar, diz Blanchot (2010), e é também a palavra do escuro. “L’écriture est un regard jeté dans l’ombre et le secret”,⁵⁸ diz Delon (1990a, p.15).

⁵⁷ “Toda esta literatura da cidade não cessa de descrever os dejetos e as marginalidades que a sociedade produz sem querer assumi-las.” (Tradução nossa).

⁵⁸ “A escritura é um olhar lançado sobre a sombra e o segredo.” (Tradução nossa).

Literatura se afirma no escuro, como imagens do escuro, *narrativa do invisível, escuta do inaudível, palavras da noite*. Literatura é noite e ócio, porque o discurso é o trajeto, “o discurso é o impossível”, como escreve João do Rio (2008b, p. 50) em “A era do automóvel”, ao contrapor a *flânerie* à pressa numa era onde o “andar de automóvel é, sem discussão, o ideal de toda a gente.” Motorizados, ministros e presidentes eliminam trajeto e percurso em favor de um círculo vicioso de chegada: “correr depressa de automóvel para acabar depressa”. Há, segundo o *flâneur* carioca, “ruas que se envolvem no mistério logo que as sombras descem”. Mestre na perscrutação do caráter, da personalidade, da aparência e da alma das ruas, ele ensina: “A alma da rua só é inteiramente sensível a horas tardias.” (RIO, 2008a, p. 27).

Enquanto escrita do escuro, “bioluminescência”, a narrativa andarilha se produz também numa “experiência interior” da imobilidade, que, nos termos propostos por Bataille (1986), expressa a percepção do imperceptível. Micromo(vi)mento de auscultação do mundo, escutando-o, olhando-o, tocando-o como o médico ausculta o coração, mas também sendo visto, num olhar o fora dentro de si. Experiência que se cristaliza, portanto, nos olhos, em um desejo de ver que, em vez de impedir, a noite acende, pois é o medo ativando a própria vontade de potência da vida, da existência.

Retirar-se, recolher-se para refletir e enxergar o mundo no silêncio. Um gesto de contenção raramente comum e anacrônico, que é também ação enigmática barroca, que é também o levantar voo tardio da filosofia hegeliana ou o olhar para trás benjaminiano. Escuridão, assim, é turno poético da dor, do horror, da privação, mas ao mesmo tempo, um lugar quieto onde se pode acordar o desejo agudo da visão para enxergar o perigo na tragédia do presente. O sujeito da experiência:

es un espectador, son ojos los que buscan el punto, o, al menos, en esta operación, la existencia espectadora se condensa en los ojos. Este carácter no cesa si la noche cae. Lo que se halla entonces en la obscuridad profunda es un áspero deseo de ver cuando, ante ese deseo, todo se hurta. (BATAILLE, 1986, p. 132).⁵⁹

⁵⁹ “É um espectador, são olhos que procuram o foco, ou pelo menos, nessa operação, a existência espectadora se condensa nos olhos. Esse caráter não acaba se a noite cai. O que se encontra, então, na escuridão profunda é um áspero desejo de ver, quando, diante desse desejo, tudo escapa.” (Tradução nossa).

Noite em Bataille: vazio abissal em que o sujeito, perdendo o significado, mergulha no desconhecido. A noite é a águia que arranca a cobra do deserto sem lhe deixar saída, levando-a ao êxtase que vem do contato com o medo e com a morte. Dessa imagem da animalidade de Nietzsche (2011, p. 359), em *Assim falava Zaratustra*, Bataille retira a epígrafe de sua obra: “A noite é também um sol”. Experiência limite que parte da imanência do sujeito, lá onde ele é paradoxalmente capturado, suprimido, arrebatado, despossuído de si mesmo, para se entregar em êxtase à forma avassaladora do aberto. Abertura ao não-saber, ou ao saber extático, à visão que se produz no interior, inacessível à razão cartesiana ou à linguagem verbal. O sujeito está em toda parte e em nenhuma. Flutua no escuro que cobre as formas com o mesmo tom, dissolvendo a fronteira entre espacialidade e temporalidade, exterioridade e interioridade, sintetizadas em fundo e superfície na fisionomia – rosto do êxtase. Dessa forma, a “experiência interior” ocorre na mais profunda e nua exterioridade do ser.

O vazio emblemático da noite guarda o mistério e o segredo mais caros à narrativa. Por isso os vaga-lumes não podem ser vistos sob o clarão do dia ou sob as luzes artificiais, mas no escuro da sua sobrevivência, instantes antes do seu desaparecimento, como o cinema de Pasolini viu seus povos vaga-lumes dançando nus sob as mil e uma noites da Eritreia. “É preciso vê-los dançar vivos no meio da noite”, avisa Didi-Huberman (2011, p. 52). Os contos árabes costuram definitivamente a noite à constituição da narrativa, para a qual o escuro, muito mais do que cenário, estabelece o ritmo e a tensão. Cada noite contada representa o signo da sobrevivência.

Chaque histoire rapportée par Shéhérazade représente une nuit de gagnée, un nouveau sursis arraché au sultan, mais l’ombre constitue également une réserve de merveilleux et de mystère, elle incarne le secret, elle appelle à l’indiscrétion. (DELON, 1990a, p. 15).⁶⁰

Para a coruja e para o narrador, a noite carrega perigo, mas também proteção: quem sai de dia está mais exposto ao julgamento das aparências

⁶⁰ “Cada história contada por Sherazade representa uma noite ganha, um novo indulto arrancado do Sultão, mas a sombra constitui também uma reserva de maravilhamento e de mistério; ela encarna o segredo, ela convida à indiscrição.” (Tradução nossa).

e ao carimbo das desigualdades sociais. Sob a garoa de São Paulo ou sob a neblina de Londres se costuram os malditos: ao longe, ao perto, se alternam os passantes; ora estão brancos, ora estão pretos; ora estão pobres, ora estão ricos, como no poema “Garoa do meu São Paulo”,⁶¹ de Mário de Andrade (2012, p. 55). Engano dos sentidos, ilusão de ótica? Ou antes engano do olhar que só seleciona o agradável?

Véu da neblina, véu da noite, véu da garoa: panos de cegueira luminosa obrigando o *flâneur* a olhar para a zona de indiferenciação. Foram colocados lá para que a visão perca sua funcionalidade e o olhar encontre as filigranas das relações humanas. Sob a luz do sol, os julgamentos parecem claros, mas a noite, encobridora das aparências, tanto revela quanto confunde. Por isso a sábia coruja do poema de Baudelaire só se sente segura para sair à noite. Aparências encorajam toda a sorte de travestimentos e de imposturas e relaxam as ordenações tradicionais que dão a cada um o seu lugar em uma estrutura rígida. Classificações estáveis tendem a se apagar em favor das trocas e das simbioses que a noite provoca entre os corpos, perturbando a crença mistificadora no indivíduo com a presença real do corpo heterogêneo da multidão.

Medo e prazer, perigo e descoberta: “afecções” que se alojam no indizível da sedução da rua e no hipnotismo da noite. Corte na cortina do claro, a penumbra sempre acena com a esperança do desconhecido e do travestimento das identidades, como na cena de *L’Apprentissage de la Ville*, de Dietrich (1993, p. 180). “‘A ce moment, les lampes s’ éteignirent: Une panne!’ crièrent des voix. Il y eut des exclamations, des bruits, de chaises bousculées, des rires étouffés, des cris petits de jeunes filles prévenant un aimable danger.”⁶² O escuro desconhecido assanha o devir-estrangeiro e o devir-mulher do olhar.

Tudo o que se coloca sob o regime escópico perspectivista e humanista de centro promove o apagamento contínuo do que resta às margens. Como testemunha de um desaparecimento, a narrativa coruja

⁶¹ “Garoa do meu São Paulo/ Timbre triste de martírios/ Um negro vem vindo, é branco! / Só bem perto fica negro, Passa e torna a ficar branco./ Meu São Paulo da garoa, / Londres das neblinas finas / Um pobre vem vindo, é rico! / Só bem perto fica pobre, Passa e torna a ficar rico/ Garoa do meu São Paulo, / Costureira de malditos / Vem um rico, vem um branco, São sempre brancos e ricos.../ Garoa, sai dos meus olhos.”

⁶² “Nesse momento, as luzes se apagaram: ‘Queda de energia!’ gritaram vozes. Houve exclamações, sons, barulho de cadeiras empurradas, risos abafados, gritinhos de meninas anunciando um amável perigo.” (Tradução nossa).

busca a exceção em um mundo onde a exceção é a regra e abraça o que Arendt (1987) chama de diversidade fundadora do humano. A escrita do escuro irrompe na dramática linha divisória entre a visibilidade e a invisibilidade sob a cortina da noite. O clandestino é para a escrita o que a noite é para o dia.

Em “A vida dos homens infames”, Foucault (2010a, p. 221) traçará uma genealogia literária na qual aos poucos o clandestino e o ordinário se afirmam sobre o glorioso e o “fabuloso”, marcando o lento movimento da literatura no sentido moderno.

Uma espécie de imposição para desalojar a parte mais noturna e mais cotidiana da existência [...] vai delinear o que é a tendência da literatura a partir do século XVII, depois que ela começou a ser literatura no sentido moderno da palavra.

Discurso do inconfessável, da transgressão e da revolta. Literatura obstinada “em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites”. Uma literatura das ruínas do humano se conecta ao “discurso da infâmia” para se opor à dos heróis nobres e virtuosos. Obrigando o cotidiano a se colocar como discurso, no dever de dizer “os mais comuns dos segredos”, ela cava seu lugar em um regime de “não-verdade”, que tende a buscar verdades inconfessáveis, segundo Foucault (2010a, p. 220-221): “Nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece – não pode ou não deve aparecer.”

A essa literatura de deslocamentos de códigos e regras, por assim dizer fora da lei, caberá “dizer o mais indizível” e “o mais secreto”. Ela se ocupará das ruínas do olhar, precisamente do que está fora do alcance do olho humano, acima ou abaixo da altura da perspectiva antropocêntrica ocidental. Terá como tarefa “buscar o que é o mais difícil de perceber, o mais escondido, o mais penoso de dizer e de mostrar, finalmente o mais proibido e o mais escandaloso.” (FOUCAULT, 2010a, p. 220-221).

Uma literatura do proscrito entra em ação na noite das reputações, quando a vida mais normatizada se recolhe à proteção dos lares e as sobras da inumanidade saem à superfície. Aí ela encontra o seu lugar e a sua condição. Emerge do escuro um espectro de seres vagabundos, loucos, difamados, mal afamados, sem nenhuma fama, infames, inscritos no desprezo e na invisibilidade porque afrontam os ideais humanistas de beleza, inteligência, sucesso profissional e financeiro. “A hora adiantada”, já dizia o perseguidor de “O homem da multidão”, traz “toda

espécie de infâmia para fora da toca.” (POE, 1993, p. 27). Ou em outra passagem muito emblemática de Poe para pensar como esse narrador busca os ruídos entre os escombros:

Sob a luz de um eventual lampião [...] enquanto avançávamos, os ruídos da vida humana ressurgiam clara e gradualmente, e afinal avistamos grandes bandos dos maiores marginalizados de um populacho londrino, cambaleando daqui e dali. (POE, 1993, p. 45).

Apreciar o diálogo dessa passagem com a definição de vida literária que Barthes (1988, p. 29) seleciona no ensaio de Baudelaire “Edgar Allan Poe, sua vida e suas obras”: ao conseguir um emprego que o permite “voltar à vida literária”, Poe reencontra, segundo Baudelaire, “o único elemento onde podem respirar certos seres desclassificados”. Se a vida moderna respira na infâmia, é porque nela se esconde o tesouro da literatura. É porque o coração dessa vida bate no submundo ou no “imundo” que Clarice (1998b, p. 112) chamou de “inferno horrível e bom”. Coisas e seres imundos porque proscritos dele, como a crítica literária Hélène Cixous (2004, p. 172) nos traduziu a expressão em “Birds, women and writing”.⁶³ Nele palpitam os seres, as ideias que estão atrás dos pensamentos e as coisas que embora feitas de mundo são alijadas dele. “Porque o mundo também é rato” (LISPECTOR, 1998c, p. 43). Na infâmia, no mundo incompreendido, a escrita pode ser infernalmente livre, infernalmente amorosa, sofregamente feliz. “Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente”, sentencia a voz narrativa de “Perdoando Deus”, de *Felicidade Clandestina*.

O desejo de clandestinidade e a procura pelo abominável pertencem ambos à mesma ordem do indizível e do invisível. Requerem um movimento de corpo também clandestino. Esgueirando-se para espiar por cima das árvores e dos muros, agachando-se para fuçar o subterrâneo, espichando-se para ver mais longe, essa escritura-repórter ensaia um modo de desdomesticação do olhar para o homem e para a própria literatura. Movimento alusível ao da ave noturna que sobrevoa a cidade, mas também rasteja, benjaminianamente para baixo, para cima e para os lados. Arte de enxergar fora de foco as sobras do homem, do bicho e da coisa.

⁶³ “Pássaros, mulheres e escritura”.

Ver é conhecer: essa ideia herdamos do iluminismo. E teorizar vem da raiz do grego *theorein* ver. Mas de fato só podemos vir a conhecer aquilo que, ainda não tendo se tornado hábito de visão, não familiarizamos. Ali, no que se vê à sombra, na cortina do invisível, na mancha que se guarda despercebida no inconsciente, se instala uma finura de saber, inoculando o olhar estrangeiro feito vírus.

Ver é perceber e se deixar ser visto pela coisa que vemos, afirma Merleau-Ponty (2007). Estudando o fenômeno do olhar como uma emolduração do próprio corpo pelo objeto visível, o filósofo nos faz pensar a animalidade do maquinário humano. A visão é envolvida por um movimento, cujo tempo é o durante o percurso. Pela rotação da cabeça e das pupilas, o olhar movente alcança o que é visto, caminhando pelos detalhes do que está visível no mundo, tocando-o e deixando-se tocar por ele, expondo-o para si, na medida em que se expõe para ele.

Fenômeno sinestésico e integral, onde, segundo Merleau-Ponty (2007, p. 77), o “homem natural se reconhece”, a percepção dá conta de que “as coisas que ela ilumina viviam antes dela na noite da identidade.” Da mesma forma, os seres não vistos vivem na noite dos conceitos ou dos preconceitos e também dos sentidos. No regime das coisas, na evidência das coisas, incluindo suas aparências, se processa o primeiro olhar para o mundo estranho.

Exprimiria muito mal o que se passa dizendo que “um componente subjetivo” ou uma “contribuição corporal” passa a recobrir as próprias coisas; não se trata de uma outra camada ou de um véu que viria colocar-se entre mim e elas. Assim como as imagens monoculares não intervêm quando meus dois olhos operam em sinergia, assim também a deslocação da “aparência” não quebra a evidência da coisa. (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 19).

Com a crise da representação, o espaço será o campo do olhar capaz de arrancar o eu da posição construída de senhor da visão para revelar sua condição de objeto submetido também a outro olhar suposto fora da cena, como analisa a psicanalista Tania Rivera (2013). “De olhador, ele se convulsiona e estranha ao perceber-se olhado. No campo escópico, diz Lacan, ‘o olhar está fora, eu sou olhado, quer dizer, eu sou quadro’”. Olhar é se olhar vendo, é surpreender-se no próprio jogo de representação, fazer-se presa de um instante em suspenso. Didi-Huberman (1998, p. 77) vai retomar a “visão fenomenológica” de

Merleau-Ponty para pensar politicamente o fim da objetivação do ser-olhado e colocar por terra a diferença hierárquica entre o sujeito que olha e o objeto que é visto.

É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha [...] É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.

Turbilhão de sentidos, o corpo vidente e visível, móvel e movente, tátil e tocante vê e apalpa o corpo das coisas, sendo no seu trânsito por elas visto e tocado ao mesmo tempo. Se a percepção não se separa do corpo, para ver ontologicamente o ser tem que ser possível de ser visto. Buscando ver o invisível, em seu devir-coruja, o narrador também aparece ao invisível. Como expressão de uma animalidade, ele se confunde com a paisagem invisível da rua, ao mesmo tempo retendo seu afastamento de autor.

Uma forma de ver (ou de não ver) não cessa de se tornar a medida da própria modernidade e da sociedade do espetáculo que esse perambulador do escuro começa a colocar em xeque. Não basta testemunhar as histórias miúdas do cotidiano e as cenas abstraídas do noticiário factual. Há que descotidianizá-las e desrotinizá-las. Há que compartilhar as pequenas cenas-acontecimentos que estão fora do horizonte estático da visão. Com seu pio melancólico, ele próprio em estado de desaparecimento, o narrador-coruja anuncia um desaparecer, iminência de morte de uma cultura ou de uma centelha da humanidade.

Literatura dá vazão a um sujeito “noturno”, “lunar” e “fraturado” que escapa ao sujeito solar, unitário e autoidêntico do iluminismo (LIMA, 2000). O narrador-*hibou* emerge em meio à multidão para salvar do esquecimento algo da vida em comum que a humanidade está perdendo nos grandes aglomerados urbanos. Algo da “alma das ruas” ou da “musa das ruas” que a reportagem-prosa-poesia de João do Rio, 200 anos depois de Baudelaire, Bretonne e Mercier, vai perscrutar na vida carioca durante a passagem do Segundo Império para a República.

Dissolvendo-se no caldeirão do coletivo, o *flâneur* se descobre singular no anonimato da multidão. O deambular vira-lata, ocioso, libertino, pinta na rua o seu quadro da cidade (o “tableau”) e nela constrói uma *visão plateau* de seus habitantes humanos e inumanos. O olhar em perspectiva e profundidade de campo percebe a promiscuidade em um

cenário onde tudo está em relação. Fora de seu hábitat e da cena cotidiana, povo é o conceito esvaziado, abstrato e frio que aparece no discurso dos políticos e nas pesquisas de consumo: é nas ruas que se pode encarnar uma visão singular e corpórea da pluralidade dos povos. A narrativa bebe, assim, na sede do desconhecido, mas o mistério do outro permanece em silêncio e respeitosa distância, como em “Um mendigo original”, de João do Rio (2008b, p. 98),

Saí desolado porque essa criatura fora a única que não me dera nem me tirara, e não chorara, e não sofrera e não gritara, amigo ideal [...] livre de nós como nós livres dele, a dez mil léguas de nós, posto que ao nosso lado. E também com certa raiva – porque não dizê-lo? – porque o meu interesse fora apenas o desejo teimoso de descobrir um segredo que talvez não tivesse. Enfim morreu. Ninguém sabia de sua vida, ninguém falou de sua morte. (RIO, 2008b, p. 98).

A multidão caminha atraída pela explosão de signos e luzes da cidade. Caminha em direção ao feixe de luz e acaba ofuscada pelo clarão. O observador andarilho, ao contrário, trata ele mesmo de direcionar sua lanterna, seu foco, para fazer alusão a Didi-Huberman (2011). Vaga com seu luzezinho fraco, tentando iluminar os becos escuros e revelar os personagens que as luzes das cidades escondem, sendo ele mesmo uma reminiscência na cultura da pressa e do progresso. Passeio fingidamente descomprometido que busca, no registro, salvar do apagamento a materialidade de uma cultura prestes a desaparecer sob a atualidade de outra que emerge avassaladora, a soterrar modos de vida sobreviventes.

Entre os povos de cultura mais arcaica da Itália, que vivem no interior de Nápoles ou na Eritreia, Pasolini vai encontrar o objeto de amor e homenagem de seus filmes. Mas para o *flâneur*-coruja, as sobras preciosas passam pelo chão contemporâneo dos paralelepípedos, entre os povos que passam sem serem notados, ouvidos e escritos. Amante piedoso e crítico da massa, ele exercita, sem o saber, uma espécie de antropologia urbana da sobrevivência. Reconhece os povos no andar das multidões, herdeiro que é da sede de experiência dos navegadores e viajantes e da sabedoria para recolher e fazer circular as histórias alheias dos contadores sedentários (os mestres de ofício).

Nas ruas da narrativa, a coruja faz operar a força inumana da literatura-jornalismo. Atraindo homens e bichos, ruas são um lugar de reencontro entre o homem e sua animalidade, entre o doméstico e o

selvagem. Embriaguez da deambulação: uma perspectiva também móvel e transitória dos limites entre loucura e lucidez coloca à prova a fixidez do olhar. Nenhuma estabilidade do regime das hierarquias e de identidades vinga onde tudo é paisagem em composição: um cheiro, uma luz, um sabor, um veludo, um azul, um latido. O pescoço rodopia para capturar toda manifestação de vida, tudo que se move, tudo que canta, tudo que gira, como no poema “Embriague-se”, de Baudelaire.⁶⁴

Nos anos 70, a rua ganha a abertura da estrada no caminho do repórter que se lança a um jornalismo viajante, regado a álcool e drogas no melhor estilo *beat* de Jack Kerouac. “Jornalismo selvagem” ou “jornalismo gonzo”, como o escritor e repórter Hunter S. Thompson cunhou esse modo de narrar bêbado, vai proclamar uma condição de produção da escrita-reportagem fora do esquema industrial. Liberto da prisão do consciente domesticado, mais próximo, portanto, da verdade literária, o jornalismo volta a entrar no tempo mítico vagabundo do ócio. O gonzo reintroduz a reportagem não somente no tempo do andar intransitivo, mas no tempo da ficção e da alucinação, para distinguir o jornalista do serviçal do capitalismo e reaproximá-lo do artista-repórter baudelairiano, “filho da natureza selvagem”.

Medo e delírio em Las Vegas; uma jornada selvagem ao sonho americano (Thompson, 2010), expressão maior dessa experiência *on the road*, funde a observação e a apuração jornalística à alucinação no mesmo projeto de atravessar a fronteira entre consciente e inconsciente. Em companhia de um amigo, o repórter sai a bordo de um conversível vermelho disposto a transgredir as linhas de controle que têm a pretensão de demarcar o limite entre verdade e mentira para alcançar a verdade delirante. Resultado de uma reportagem publicada em 1971, na revista *Rolling Stone*, o livro surgiu da cobertura a uma convenção antinarcótica da polícia em Las Vegas e também do fracasso à cobertura de uma tradicional corrida de motocicletas sobre o deserto de Nevada, contratada pela revista *Sports Illustrated*. Integrados ao mesmo plano de composição, “informações objetivas” e relatos de “experiências subjetivas” sob o uso de ácidos e todo outro tipo de entorpecentes formam uma indistinção crítica e irônica do tecido real e imaginário, onde

⁶⁴ “E se, porventura, nos degraus de um palácio, sobre a relva verde de um fosso, na solidão morna do quarto, a embriaguez diminuir ou desaparecer quando você acordar, pergunte ao vento, à vaga, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo que flui, a tudo que geme, a tudo que gira, a tudo que canta, a tudo que fala, pergunte que horas são; e o vento, a vaga, a estrela, o pássaro, o relógio responderão: ‘É hora de embriagar-se!’” (BAUDELAIRE, 1995, p. 112).

qualquer pretensão de objetividade se denunciaria patética e infrutífera. O efeito que se produz daí é a visão do caráter alucinógeno do próprio sonho americano, em tudo o que a paranoia futurística da nação, da indústria da guerra, do marketing do esporte ou da máquina do trabalho tem de ilusório, de pesadelo e de nefasto.

Estávamos em algum lugar perto de Barstow, à beira do deserto, quando as drogas começaram a fazer efeito. Lembro que falei algo como “estou meio tonto: acho melhor você dirigir [...] E de repente fomos cercados por um rugido terrível, o céu se encheu de algo que pareciam morcegos imensos, descendo, guinchando e mergulhando ao redor do carro, que avançava até Las Vegas a uns 160 por hora, com capota abaixada. E uma voz gritava: “Jesus Santíssimo! Que diabo são esses bichos?”. (THOMPSON, 2010, p. 11).

Nesse e em outros textos do autodenominado “jornalismo selvagem”, como *Loathing on the Campaign Trail '72* (THOMPSON, 1985), sobre a eleição presidencial norteamericana, o relato tem o surrealismo e o delírio de um testemunho *gonzo*. A gíria irlandesa utilizada em Massachusetts, nos EUA, designa o último que permanece em pé após uma bebedeira. Intrometido e bêbado, o repórter *gonzo* não inspira nenhuma confiança. Mas não é menos confiável do que um narrador ortodoxo, onisciente e imparcial, dentro daquela proposição de William Faulkner de que a verdade se parece mais com a melhor ficção do que com jornalismo. “E os melhores jornalistas sempre souberam disso.” (Thompson, 2004, p. 46).

Tomado também por um desejo do incógnito muito maior do que a pressa da indústria da informação, Gay Talese refaz, na metade do século XX, os caminhos lentos e mal iluminados da *flânerie*, publicando em julho de 1960, na revista *Esquire*, uma série de reportagens-crônicas produzidas em Nova York por esse *olhar vira-lata*. “Nova York é uma cidade de coisas que passam despercebidas”, “Nova York é uma cidade de personagens esquecidos”, “Nova York é uma cidade de profissões estranhas”, “Nova York é uma cidade de anônimos”: assim são intituladas as reportagens reunidas logo depois no livro *New York: A serendipiter's journey* (1961).⁶⁵ A andança se dispõe a revelar para os cidadãos a

⁶⁵ “Nova York: A jornada de um serendipitoso”. Reunida a outros textos, a série foi republicada mais tarde sob um título que também enfatiza o sentido de olhar à

existência cotidiana dos que vivem no escuro do anonimato em pleno coração mundial do capitalismo.

O trânsito dos personagens, cenários e bizarrices que Talese quer desvelar diante dos olhos da multidão contextualizam-se no desenrolar das mudanças violentas e estruturais por que passa a cidade de Nova York, famoso objeto de análise do historiador Marshall Berman. Nos anos de 1960, a metrópole assistiu ao surgimento de uma sucessão espetacular de avenidas que mataram e isolaram bairros e ruas claramente preteridos pelo governo. Marginalizados pela nova onda do progresso e da modernidade, esses logradouros tradicionais entraram em profunda decadência estética e social, como mostra Berman (1986, p. 291), enfocando sobretudo o bairro de sua infância, o Bronx:

Essa nova ordem integrou o conjunto da nação num fluxo unificado cuja força vital era o automóvel. Concebia as cidades principalmente como empecilho ao fluxo do tráfico e como depósito de moradias inferiores e bairros decadentes dos quais os norte-americanos deveriam fazer o possível para fugir. Milhares de áreas urbanas foram eliminadas por essa nova ordem; o que acontecera com o meu Bronx constituía apenas o exemplo mais dramático de algo que estava ocorrendo por toda a parte.

Chafurdar o lodo urbano, observar as multidões anônimas nesses contextos históricos da modernidade produz um paradoxo: há um indivíduo que, no posto de observador, resguarda-se de se dissolver por completo no caldo da massa, mas ao mesmo tempo tem por hobby e por ofício desejar a “morada do coletivo” à adoração. No jogo de se esconder e de se expor de quem se arrisca no aglomerado urbano, o *flâneur* vive em constante perigo de confundir-se de vez com a massa, com o objeto da perseguição e tornar-se “o homem da multidão”, aquele que não sabe ser fora da multidão, que não sabe ficar sozinho ou “se nega a ficar sozinho.” (POE, 1993, p. 49).

Benjamin (1994a, p. 190), em referência ao conto de Poe, chama esse paradoxo de dialética da *flânerie*: “Por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido.” Opera-se aí uma potencialização da dimensão coletiva da escrita, pois é preciso vestir um olhar inumano e impessoal para

sombra: *Fame and obscurity* (1970). Na edição em língua portuguesa, recebeu o título de *Aos olhos da multidão* (1973) e mais tarde de *Fama & anonimato* (2010), edição brasileira ampliada na qual me baseio.

observar a cidade e as multidões em sua pluralidade. É preciso olhá-la como uma “imagem de infância” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 129).

2.1.5 Essa fome insaciável de não-eu...

No contato visual e tátil com a rua, com o corpo erótico e político das cidades, no impacto com a dimensão anônima da multidão, o narrador-coruja encontra a impessoalidade da própria escritura. Performance moderna de narrador, o *flâneur* é uma presença quase invisível, que faz o eu vacilar para dar tintas ao não-eu, ou para dar aparência aos fantasmas da multidão. Baudelaire descobre no perseguidor do conto de Edgar Allan Poe o emblema do artista observador da modernidade e mostra sua singularidade mais perfeita na figura do pintor francês Constantin Guys, ou Sr. G., um personagem de duplo pertencimento (real e fictício), que vem a ser, assim, também o outro do personagem de Poe, dentro de uma intrincada rede de espelhamentos *mise-en-abyme* entre autores e personagens.⁶⁶ Atrás dessa abreviatura, Guys esconde sua identidade de “artista-repórter” do jornal britânico *Illustrated London News*.⁶⁷ Na identidade anônima e secreta do pintor *flâneur*, a dinâmica perseguidor/perseguido que anima a relação entre o

⁶⁶ Falando sobre sua obsessão pelo duplo a González Bermejo, em *Revelaciones de um Cronopio*, Cortázar postula uma heteronomia ainda mais inusitada, ao “garantir” que Baudelaire era um duplo de Poe. “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” (BREMEJO, 1979, p. 42).

⁶⁷ Primeiro semanário ilustrado do mundo, no qual Guys debuta em 1842 com a incumbência de fazer uma espécie de reportagem pictural de costumes, dando o seu testemunho anônimo sobre a vida contemporânea das multidões em Paris. Guys enviava o instantâneo de seus esboços de rua para a sede do jornal em Londres, onde eram reproduzidos em gravura sobre madeira para chegarem transcriados aos olhos da multidão de leitores. Uma década depois torna-se também redator e gerente da edição francesa do *Illustrated London News* e de 1853 a 1855 trabalha como repórter da guerra da Crimeia, conforme Jérôme Dufilho, no artigo “O pintor e o poeta”, que integra a edição de *O pintor da vida moderna* (BAUDELAIRE, 2010, p. 105-137).

artista/escritor e o corpo coletivo do mundo que ele traz às telas se refaz: o narrador está ao mesmo tempo na multidão que ele contempla e no desconhecido dessa multidão.

Em suas andanças por Paris em meados do século XX, o *flâneur* Dietrich (1993) se verá também nessa tensão entre visibilidade e opacidade de narrador. De tão finas as paredes das casas que ele observa se assemelham a telas de cinema. “Et rien n’est moins secret que la haine, rien n’est plus ouvert devant moi que leur vie. Et rien n’est plus inaccessible.”⁶⁸ Vida secreta de *flâneur*: ele cola os ouvidos nessas paredes-telas aventando hipóteses calcadas em índices frágeis para construir deduções complicadas e minuciosas em sua ciência inútil de observação e se despercebe de si mesmo. “Aucune voix ne m’interpelle, aucun regard ne s’adresse à moi. On dirait que je suis invisible pour tous. D’ailleurs, je ne fais rien pour animer ce corps qui me porte au travers d’eux.”⁶⁹ (DIETRICH, 1993, p. 147).

Baudelaire já localizava na arte-*flâneur* do narrador da modernidade, seja ele pintor ou escritor, a atração irresistível pela multidão e pela impessoalidade. Pode-se traduzir nessa seleção o próprio desejo do poeta, que ama a solidão, mas a quer na multidão, conforme observou Benjamin (1994a). Guys, o *flâneur* exemplar para Baudelaire, compõe-se da conjunção dessas três habilidades emblemáticas para a modernidade: escritor, repórter e pintor. Um jornalismo espetaculoso, cada vez mais atado à “pavonice” dos apresentadores e repórteres, não entende a impessoalidade ontológica do narrador, a não ser como neutralidade política. Por isso o jornalismo atravessou praticamente todo o século XX investindo em uma discussão, já gasta e improdutiva, pautada pela suposta dicotomia entre objetividade e subjetividade do repórter. Seria preciso aproveitar melhor esses pontos de intersecção com a literatura e a arte para perceber a impessoalidade da autoria que a reportagem experimenta desde os primeiros *flâneurs*. Pois o foco no problema do famoso trinômio “imparcialidade, objetividade e neutralidade”⁷⁰ versus parcialidade,

⁶⁸ “E nada é menos secreto do que o ódio, nada é mais aberto diante de mim do que suas vidas. E nada é mais inacessível.” (Tradução nossa).

⁶⁹ “Nenhuma voz me chama, nenhum olhar se dirige a mim. Parece que sou invisível para todos. Além disso, eu não faço nada para animar o corpo que me carrega através deles.” (Tradução nossa).

⁷⁰ Desde os estudos pioneiros de Adelmo Genro Filho (1987) compreendemos que o jornalismo lida com subjetividades objetivadas e objetividades subjetivadas e, ainda, que há uma negociação entre os aspectos individuais e os dados externos

subjetividade e posicionalidade esconde uma questão de fundo que escapa a essas antinomias em bloco: como o repórter supera o subjetivismo e como alcança a polifonia (pra não esquecer Bakhtin) de quem fala não no lugar de um indivíduo-autor, atado à própria pessoa ou à miséria de ouvir os “dois lados”, mas em nome de uma multiplicidade? Obviamente o repórter não pode e não deve almejar a imparcialidade, mas a política da impessoalidade que implica um posicionamento político do mais alto grau atravessa todas essas pobres aporias. A escrita de paisagem e de passagem habita a multidão, que é seu meio, corpo, casa, como já nos mostrava Baudelaire (2010, p. 30):

A multidão é seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água é o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em *esposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio na massa, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito. Estar fora de casa; e no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua só pode definir inabilmente.

Beleza dessa prosa-poesia que inscreve a *flânerie* no puro jogo da alteridade, traduzida por Blanchot (2010, p. 105) como o “conhecimento do desconhecimento do outrem.” Multidão em Baudelaire afasta o uno do homem e promove a organização da multiplicidade em favor do infinito do ser e da palavra ou, dito de outro modo, o impessoal. Como abrigo anônimo e intangível de um ser em fuga, ela mostra aquilo que a linguagem não é capaz de definir porque não há sentido próprio ao que tem por princípio a impropriedade e a indeterminação.

Se, na multidão, o ser é de fuga, é que o fato de pertencer à fuga faz do ser uma multidão, uma multiplicidade impessoal, uma não presença sem sujeito: o eu único que sou dá lugar a uma indefinição paradoxalmente sempre crescente que me carrega e me dissolve na fuga. (BLANCHOT, 2010, p. 57).

da realidade objetiva (a cultura, a ideologia, as estruturas de poder e a resistência da própria materialidade) no processo de reportar e interpretar a realidade.

A casa e a família, o mundo e a matilha formam para “o amante da vida” uma composição heterogênea e descontínua. Inscrita no desejo insaciável de não-eu, a diferença entre o desconhecido e o familiar também é infinita. Na infinitude da paisagem e do quadro habita uma composição “com todas as belezas encontradas, encontráveis e inencontráveis.” (BLANCHOT, 2010, p. 30). O narrador rueiro é um contraventor, um sabotador de poderes instituídos e centralizados. As multidões e não as instituições são seu grande motor de eletricidade. Andar no meio da massa e escrever é “estar fora de casa e se sentir em casa”, estar fora de si e, no entanto, se sentir em si, na *potência-multidão* da escrita. Diz Charles Dickens (apud BENJAMIN, 1994d, p. 214): “Meus personagens parecem entorpecidos se não têm uma multidão ao seu redor.”

O amante da vida universal entra, assim, na multidão como se em um imenso reservatório de eletricidade. Pode-se também compará-lo, esse indivíduo, a um espelho tão grande quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável de não-eu, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE, 2010, p. 30-31).

No limite de perder totalmente o “eu” desse deseante “insaciável de não-eu”, a diferença entre o *flâneur* e o *badaud* (o passante embasbacado com o movimento, que se dedica à adoração das multidões nas ruas) está por um fio. Todo *flâneur* é, em potência, um *badaud* ou tem um devir-*badaud*. É precisamente o risco de se dissolver na massa que o define como tal. Benjamin, que não copia a segunda parte da citação de Baudelaire (“C’est un moi insatiable du non-moi [...]”), remarca como “grande diferença” a “nuance” apontada por Victor Fournel (em *Ce qu’on voit dans les rues de Paris*⁷¹), entre os dois andarengos da modernidade:

Não vamos, todavia, confundir o flandador com o badaud: há uma nuance [...] O simples flandador está sempre em plena posse de sua individualidade;

⁷¹ O que se vê nas ruas de Paris.

a do badaud, ao contrário, desaparece absorvida pelo mundo exterior... que o impressiona até a embriaguez e o êxtase. Sob a influência do espetáculo que se oferece a ele, o badaud se torna um ser impessoal; já não é um ser humano; é o público, é a multidão. (FOURNEL apud BENJAMIN, 1994a, p. 201).

Entregue à multidão, como o lobisomem de Poe, o andarilho pode devir *badaud* ou manter-se *flâneur* no limiar entre o indivíduo e a massa. Limiar que, segundo Benjamin, distingue-o do similar romântico, para quem a massa é a redenção.⁷² De qualquer sorte, correr o risco de se dissolver na multidão faz parte do seu metiê e do seu espírito. É precisamente a tensão diante da ameaça de desabamento de tais fronteiras que constitui esse narrador. Benjamin, contudo, opta por afirmá-las ao nivelar o *badaud* a Victor Hugo, que diferencia energicamente do *flâneur* por romantizar a relação do poeta com as massas, sublimando a multidão à condição de heroína. “Essa bandeira [a do *citoyen*] transfigurava a existência da massa. Obscurecia um limiar, aquele que separa o indivíduo da massa. Baudelaire, o protetor desse limiar; isso o distinguia de Victor Hugo.” (BENJAMIN, 1994a, p. 61).

Notar que Benjamin referencia Baudelaire para afirmar com insistência ideológica e categórica a oposição entre o “indivíduo” e a “massa”, singularizada na polarização de Fournel entre o “simples flanador” e o *badaud*, impressionado pela multidão até o êxtase e a embriaguez. Contudo, essa ênfase não aparece nas citações de Baudelaire (2010, p. 3, grifos nossos): “Pode-se também compará-lo, **esse indivíduo**, a um espelho tão grande quanto **essa multidão**.” Abraçando com entusiasmo poético os riscos de se perder na “morada do coletivo”, Baudelaire se refere de modo indistinto à relação entre o *flâneur* e a “massa”, a “vida universal”, a “multidão” e a “vida múltipla”. Também o tom de Victor Fournel é menos grave ao destacar o amor-*badaud* pelo “público”, pela “multidão” ou pelo “mundo exterior”. Benjamin, contudo, recua diante do desejo afoito do andarilho pelas possibilidades de esgarçar os tais limites. O compromisso ideológico de manter a

⁷² Em sua crítica a Victor Hugo, Benjamin diz que o poeta, ensaísta, dramaturgo e novelista era tomado de uma crença política no *citoyen* que obscurecia o limiar entre o indivíduo e a massa, sublimando-a. Para ele, o escritor encarnaria “a ilusão social que se assenta na multidão”, a heroína da epopeia moderna hugoana. “Como *citoyen*, Hugo se transplanta para a multidão; como herói, Baudelaire se afasta.” (BENJAMIN, 1994b, p. 63).

distância entre o indivíduo pensante e a massa capitalista, como se ele estivesse protegido nesse limiar, parece se impor. De modo que, em vez de explorar as possibilidades dessa tensão, a ênfase na divisória acaba reforçando a posição contrária entre *badaud* e *flâneur*.

A filosofia do devir vai apontar que a escrita não conhece outro corpo a não ser o da multidão e que nela singularidade e multiplicidade nunca encerram uma oposição. O que falta ser dito com as palavras de Baudelaire (2010, p. 30), contudo, é que tão logo põe o pé para “fora de casa” o escritor já está saindo para “fora de si”. Quando caminha pelas ruas, o “amante da vida universal” fixa “domicílio na massa” para entrar na “graça cambiante de todos os elementos da vida.” Desposando a multidão ele desposa o inconstante, o movimento, o fugitivo e o infinito dos seres. E esse que faz brotar em si uma multiplicidade já não é mesmo apenas “um ser humano”, para falar agora com Fournel. A literatura nasce quando o sujeito desaparece “absorvido no mundo exterior” e o escritor devém um animal infinito, precisamente o corpo informe e plural da multidão, esse gigante monstruoso de que fala o filósofo italiano Negri (2004, p. 18).

O devir arranca o escritor do seu metro quadrado para lançá-lo em uma rede de multiplicidades singulares. Um escritor deve se tornar qualquer coisa, menos um escritor, afirma Deleuze (1997, p. 17). Na política do devir, escritor é um caso de amor com um povo, o que também o torna fundamentalmente um caso de impessoalidade que a ideia de indivíduo e de identidade não contém. Nesse sentido, se a literatura descobre sob as aparentes pessoas uma potência impessoal que as torna singularidades imediatamente conectadas com o universal, ele (o aparente indivíduo) e a multidão (a aparente abstração) operam, como em Baudelaire, um agenciamento em direção ao segundo, não uma oposição com privilégio do primeiro. Nos termos de Deleuze, a indefinição, o anômalo, a multiplicidade – e não o uno, e não o individual, e não a forma – potencializam o devir.

Por certo, os personagens literários estão perfeitamente individuados, e não são imprecisos nem gerais; mas todos os seus traços individuais os elevam a uma visão que os arrasta num indefinido como um devir portente demais para eles. (DELEUZE, 1997, p. 13).

Flanar pela multidão faz derivar a impessoalidade da pessoa: o narrador que se embrenha na paisagem urbana quisera ser “toda a gente e

toda a parte”, como escreveu Álvaro de Campos em “Ode triunfal”, (PESSOA, 1988, p. 43-52), seu mais vertiginoso passeio pelas ruas da modernidade europeia. Mas o progresso e suas vitrines ao mesmo tempo disparam e desmobilizam tal desejo. Superexposição de signos a roubar as sensações do passante, a esvaziá-lo de eu, a ascender-lhe o desejo continuamente negado de ser a parte e o todo, passado, presente e futuro. Modernidade já vem com cansaço – de excesso de exibição de imagens, de ruídos, de cheiros inflacionados. Pelas ruas caminha “toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra”, distraída, parada no espaço de futilidades úteis para o movimento da máquina, no intervalo “do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão”.⁷³

Rodas-dentadas mordendo em velocidade agressiva e compressora de máquina-plenagem, que o poeta rebate com uma escrita também maquínica, ardentemente febril, “rangendo os dentes” (PESSOA, 1988, p. 43). Escreve no galope feroz de arreo de ferro, ironicamente veloz, falsa ode, falsa apologia a uma “mulher bela a quem se possui sem se amar.” Autômato, o poema engrena e monta a máquina da escrita em erotismo tristemente exultante que é pura potencialização do falso. Embate entre produções, entre máquinas: poesia versus mercadoria. “Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! Ser completo como uma máquina!” (PESSOA, 1988, p. 44). Máquina e escrita tomam celeridade e autonomia para apear o lombo dos motores nas passagens dos lugares “que entram pela minh’alma adentro”. Delírio suicida desse galope crescente a fazer parar por espasmos a máquina do progresso, devolvendo-lhe de vingança o excesso triunfante. “Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô la foule!” (PESSOA, 1988, p. 45).

Alcançar velocidade máxima na escrita, ao ponto em que mais nada se vê, se sente, se ouve, se lê, a não ser a ironia exasperada do ritmo escrevente de amor e de ódio por “tudo isso” que é a modernidade. Vão-se e retornam os “ós” contemplativos e extasiados que acometem as odes (“Ó fazendas nas montras! Ó manequins! Ó últimos figurinos! Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar!”), entremeados pelos “olás” das apresentações informais e modernas da poesia do cotidiano (“Olá grandes armazéns com várias secções!/Olá anúncios eléctricos que vêm e estão e desaparecem!/Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem!”). Todos os ruídos onomatopaicos ouvidos “demasiadamente de perto” retornam e fazem novas composições entre o novo e o velho (“Eh lá-hô”, “Eia!, eia!, eia! eia-hô-ô-ô!”), “Eia e hurrah!”)

⁷³ “Grandes cidades paradas nos cafés/ Entre maquinismos e afazeres úteis!/Nos cafés – oásis de inutilidades ruidosas.” (PESSOA, 1988, p. 45).

até o verbo laudatório e publicitário se calar completamente, deixando restar só um cântico inumano da velocidade, rumor da máquina-escrita-cavalo atravessando o “excesso contemporâneo” com todas as velocidades do passo, da marcha, do trote, do galope, do voo: “Hup-lá!/ Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!/Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o!/ Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!” (PESSOA, 1988, p. 52)

As ruas da modernidade avançam com essa falta de próprio: a poesia tem que se dar com o que confunde e se distingue das “coisas todas modernas”. Com as “coisas grandes, banais, úteis, inúteis”, com as “contemporâneas, forma actual e próxima” (PESSOA, 1988, p. 47), Com o que os homens, as máquinas, as coisas, os barulhos têm de comum. E, mais ainda, com o som e a “fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos os comboios” (PESSOA, 1988, p. 50), sem escolhas, sob os estímulos inaudíveis de um “Progressivo” que cavalga a multidão, embala e toca a boiada. A multidão que é o impróprio do anônimo e da multiplicidade; o progresso que é o nome próprio do caminho único.

Filho de um amor impessoal, como o é também o objeto de amor da escrita, o amor pela multidão ganha cor e brilho na literatura. A escrita começa no ponto de ebulição em que o autor se evapora para deixar emergir a potência autônoma e coletiva da linguagem. Potência fabulatória, a escrita não começa na subjetividade do autor, mas no seu impessoal, lugar onde o sujeito, concebido como uma construção histórica e social reificada, se esfacela e se esvazia para um vir a ser.

Em “Para uma definição ontológica da multidão”, o filósofo Antônio Negri (2004, p. 21) começa afirmando que todo corpo é uma multidão. “Não existe nenhuma possibilidade de um corpo estar só. Não podemos sequer imaginar tal coisa.” Corpo, não indivíduo, se concretiza como singularidade/carne viva da multidão, elemento comum da vida e constituidor do ser, onde a separação entre corpo e mente perde o sentido. Trazer para a literatura o conceito de multidão proposto por Negri, conectá-lo com o devir-multidão da escrita para libertá-lo de vez da ideia de soma de indivíduos (povo) ou de falta deles (massa).

Políticas centradas na pessoa de direito constituem, segundo o filósofo, uma “horrrível mistificação da multidão de corpos”: elas enfatizam o próprio e a propriedade, enquanto as configurações poderosas das multidões se expandem com base na comunidade de amores abstratos e impessoais. Enquanto as multidões potencializam o contágio e o contato, as máquinas jurídicas da pessoa condenam o ser à solidão mais profunda. Atuando em nome do indivíduo, as “metafísicas da individualidade”, como Negri as denomina, não reconhecem a multidão do corpo para em última análise não reconhecer as próprias multidões.

Quando se define um homem como indivíduo, quando ele é considerado fonte autônoma de direitos e de propriedade, ele se torna só. Mas o si mesmo não pode existir fora de uma relação com um outro. As metafísicas da individualidade, ao se confrontarem com o corpo, negam a multidão que constitui o corpo para poderem negar a multidão de corpos. (NEGRI, 2004, p. 21).

Por esse olhar, nos deparamos na rua não apenas com uma multidão de corpos mas com o corpo monstruoso da multidão que é, conforme Negri, a mais fiel e contemporânea encarnação de nossas existências singulares. Conceito de uma potência, a multidão nega a dialética, pois não conduz a uma síntese, nem nomeia uma unidade, muito menos reenvia a um poder que a transcende. Afirmação de uma diversidade imanente, o conceito de multidão libera os povos da relação de transcendência com o soberano.

A teoria moderna do direito natural, seja em suas raízes empíricas ou ideológicas, é sempre um pensamento da transcendência e da dissolução do plano de imanência. A teoria da multidão exige, ao contrário, que os sujeitos falem por si mesmos: trata-se muito mais de singularidades não-representáveis que de indivíduos proprietários. (NEGRI, 2004, p. 15).

Uma soma homogênea de indivíduos se fortalece como ideia no conjunto de propriedades e direitos limitados ao pertencimento e à identidade (de nação, religião, gênero, faixa etária, classe econômica, raça, etnia, espécie). Essas classificações estabilizadas concorrem para a construção de uma unidade incapaz de expressar o complexo e contraditório tecido de diferenças de que é feito as multidões. Sua representação mais totalitarista e acabada é, segundo Agamben (2002), a de uma população demográfica. Ao contrário, a ideia de multidão, no modo que se quer operar aqui, potencializa o agenciamento infinito de redes de solidariedade que encontram na esfera do comum uma potência de multiplicação do ser e uma heterogeneidade que não conhece barreiras.

Tal como a carne, a multidão é pura potência, ela é a força não formada da vida, um elemento do ser. Como a carne, a multidão também se orienta para a

plenitude da vida. O monstro revolucionário chamado multidão que surge no final da modernidade busca continuamente transformar nossa carne em novas formas de vida. (NEGRI, 2004, p. 18).

Tanto na direita quanto na esquerda alimenta-se uma visão conservadora das multidões. Se para o neoliberalismo as aglomerações urbanas servem de sustentação às biopolíticas, para uma parte da esquerda representam a dissolução da luta de classes. Nos limites da ortodoxia, o papel revolucionário pertence à classe operária, não às massas ou às multidões – com quem certa tradição crítica insiste em confundir a classe média, congelada como signatária de tudo o que é traiçoeiro e reacionário na vida civil.

Na contramão dessas ideias, os movimentos populares emergentes nas últimas décadas do século XX oferecem um conjunto incontável que se opõe a toda sorte de utilitarismo e avança em um processo de multiplicação incessante. Atenção para a perspectiva de historicidade e o fator político da multidão: ela se inscreve em um conceito de classe (que obviamente não é a média) como supracategoria, perfeitamente inserida em uma dinâmica de luta de classes. Todavia, o conceito se aplica de um ângulo diferente da classe trabalhadora, como esclarece Negri. O modo de produção desses movimentos não se vincula nem se reduz à noção de trabalho enquanto produção de mercadoria. Seu resultado é imaterial e processual por excelência e, portanto, inapropriável pelo capitalismo.

“Classe trabalhadora” é um conceito limitado, tanto pelo aspecto da produção (já que necessariamente inclui operários de fábrica), quanto pelo lado da cooperação social (uma vez que compreende apenas uma pequena parcela de trabalhadores que operam no conjunto da produção social). (NEGRI, 2004, p. 16).

Multidões compõem também uma classe produtiva e explorada, à medida que as marcas de toda opressão e exploração (nos termos concebidos pelo marxismo) se inscrevem no seu corpo heterogêneo e compartilhado. O corpo das singularidades que se abriga nesse todo sofre com a inoperância das políticas públicas de saúde, de transporte, de trabalho, de educação, de cultura. À diferença do operariado, contudo, formam uma classe francamente expansível que tende a operar uma inteligência viva e transformadora, em direção ao que Negri chama de

“General Intellect”. Multidões não produzem mais valia, mas um excesso simbólico que transborda as condições objetivas da história. “Somente analisando a cooperação podemos, com efeito, descobrir que o todo de singularidades produz além da medida.” (NEGRI, 2004, p. 17).

Essa grandeza, essa infinitude, essa insubordinação faz com que a multidão se apresente como a possibilidade de ser a classe revolucionária na forma de economia globalizada. Nosso tempo a convoca para fazer frente ao conglomerado de biopoderes particulares que passaram a compor, no século XXI, uma nova soberania em escala global sem precedentes na história, que surge no crepúsculo da soberania moderna dos Estados-nação. Um modo supremo de poder sem fronteiras que levou Hardt e Negri (2006) a analisarem a reabilitação do antigo projeto de Império modernizado e desenvolvido em sua plena forma.

Necessário distinguir o conceito ontológico da multidão do emprego convencional dos termos “massa” e “povo”. Como definição de uma potência, a multidão se aproxima da noção de povo quando se refere a um coletivo que age e se organiza, mas se afasta dela quando representa uma unidade ou implica uma contratação entre indivíduos e um regime de governo. “Ao contrário do conceito de povo, o conceito de multidão é de uma multiplicidade singular, um universal concreto.” (NEGRI, 2004, p. 17).

Também se opõe enfaticamente ao uso estigmatizado de “massa” e “plebe”, como organismos desgovernados e manipuláveis, em cuja indiferença essencial se afogam todas as diferenças e concretudes. Massas são representadas por ajuntamentos caóticos e aleatórios de indivíduos que não se deixam reger por nenhum princípio de organização – e por isso ameaçam a humanidade. De outro lado, o conceito ontológico de multidão que os autores defendem desafia qualquer representação por se tratar de uma multiplicidade incomensurável, capaz de se comunicar e de agir em comum mantendo-se internamente múltipla e diferente.

Na medida em que a multidão não é uma identidade (como o povo) nem é uniforme (como as massas), suas diferenças internas devem descobrir o comum [the common] que lhe permite comunicar-se e agir em conjunto. (HARDT; NEGRI, 2005, p. 14, grifo do tradutor).

Massa, povo, população. Corpos da modernidade sempre esvaziados de sua singularidade e imanência para servir como correlatos dos soberanos ou do capital. Agrupamentos abstraídos de sua corporalidade

e de sua diversidade para virarem medidas quantitativas manipuláveis úteis aos poderes políticos e econômicos. Políticas do indivíduo e da pessoa propagam o “temor às massas” para inibir o que verdadeiramente assusta o império: a potência da multidão. Ao contrário do que ocorre às massas, as multidões são incontrolláveis não por sua desordem, mas por seu princípio de auto-organização. Elas não agem no modo de aglomeração de sujeitos, mas no modo de redes de cooperação mobilizadas por potências comuns, intensificadas pela sua diversidade gigante.

2.1.6 O flâneur e os povos humanos/inumanos que morrem

Agenciamento do comum no seio da diferença, a multidão se comporta como a linguagem e como a escrita, sugere Negri (2004, p. 26). Máquina que coloca a multiplicidade a produzir relações, a escrita se afirma como o lugar de destruição de toda voz e de toda origem em favor de uma comunidade. Na escritura do devir, sabotadora da estabilidade das formas e formatos – jornalismo, literatura, reportagem, ficção, conto, crônica e poesia –, se corporifica a multidão da diferença. Se existe uma razão para a escrita, é esta: para escrever “por esse povo que falta.” (DELEUZE, 1997, p. 16). Esse povo não é aquele normatizado pela linguagem corrente de que fala Negri, mas o povo que falta para a linguagem tomar consciência criativa da multiplicidade. O povo que o narrador-coruja inventa caminhando pela multidão, capturando devires coletivos para colocar em cena o falcão, o rato, o gato, o mendigo, a boneca de vitrine – que só existem como povo na literatura.

Nova York é uma cidade de coisas que passam despercebidas. É uma cidade que tem gatos dormindo debaixo dos carros, dois tatus de pedra que escalam a catedral de St. Patrick e milhares de formigas que rastejam no alto do Empire State Building. As formigas provavelmente foram levadas para lá pelo vento ou pelos pássaros, mas ninguém sabe ao certo; ninguém em Nova York sabe mais sobre as formigas do que sobre o mendigo que toma táxis para o Bowery; ou sobre o homem alinhado que retira lixo dos latões da Sixth Avenue; ou sobre o médium das imediações da West Seventy Street que afirma: “Sou clarividente, clariaudiente e clarissensorial”. (TALESE, 2004, p. 27).

Então é preciso escutar a voz reclamante desse repórter que intui um jornalismo de povos menores, mas só encontra desconhecimento e desinformação. É o jornalista gritando: Como as formigas foram parar no alto do Empire State Building? Como eu vou fazer o meu trabalho de repórter se ninguém sabe nada sobre o médium das imediações da West Seventy? Como se pode fazer um retrato de Nova Iorque sem a alegria de conhecer a linguagem paranoica do médium que se diz clarividente, clariaudiente e clarissensorial?

Visão de um narrador que tem a cabeça pivotante: homens e mulheres iletrados, manequins, ratos, baratas, gatos, pombos, coisas, cenários habitam a mesma selva, condenada à morte pela linguagem. Literatura encontra na cidade um território onde animais procuram um canto para morrer. E torna-se ela própria um território onde esses seres fora da linguagem dominante encontram um escritor para dar testemunho de sua vida e de sua morte. E se “filosofar é aprender a morrer”, desde Cícero, desde Montaigne (1972, p. 48), são os animais que ensinam o homem a morrer. Eles que procuram um canto certo para partir quando chega a hora, conhecem o fim e o acolhem.⁷⁴

⁷⁴ Em “Estampa do cão sentado”, de (HARO, 2005, p. 56), homenagem ao cachorro de Ulisses, que espera seu dono voltar para morrer, o multiartista Rodrigo de Haro também se depara, no passeio de rua, com a lucidez do morrer-animal. O animal sabe da morte, afirma Deleuze (1996). A *flânerie* de poeta-pintor produz o desejo da visão derradeira de cão, ao mesmo tempo “arbórea” e “sibilina”, enigmática em sua transparência. Imagem de morte em devir de um artista-cão, na qual “tudo é inacabado e aspira ao vazio da rua em que nasceste”, como “sopro na colina”.

Delicadíssima relação dos cães
com a morte. Quero
morrer como cão, fitando
as coisas transparentes.

Em piedosa aridez
eu me aproximo sem levantar
as orelhas. Estendo
as patas e me deito

fitando o horror das coisas
transparentes, roendo
um fêmur seco.

Se literatura se produz forçando os limites que separam a linguagem da animalidade, que separam a palavra da voz animal, um escritor escreve pelos povos que morrem para a linguagem humanista mas não para a escritura do limite. “Kafka escreve para o povo dos camundongos, para o povo dos ratos que morre”, diz Deleuze (1996), no verbete “A de Animal”, desdobrando o sentido da emblemática frase de *Mil Platôs*: “O escritor é um feiticeiro, pois vive o animal como a única população frente à qual ele é responsável de direito” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 21). De direito, porque o animal sacrificado é o que resta do homem, como mostra Clarice Lispector (2004, p. 140-141) ao escrever no jornal em intenção de uma baleia que morre. “Não, não fui vê-la: detesto a morte. Deus, o que nos prometeis em troca de morrer?”. Ver como um animal, morrer como um animal, escrever como um animal: o escritor é o único responsável pelos que desaparecem sem testemunho na linguagem.

Os gatos das ruas, vagabundos e independentes, vivem uma vida estranhamente diferente da dos gatos de apartamento. A maioria tem pulgas. Muitos morrem devido às intempéries, comida envenenada e desnutrição; vivem em média dois anos, ao passo que os gatos que moram em casas vivem de dez a doze anos, ou mais. A cada ano a Associação Americana de Prevenção à Crueldade contra os Animais mata cerca de 100 mil gatos de rua nova-iorquinos, para os quais não se encontrou um lar. (TALESE, 2004, p. 28).

Plataforma movediça onde desfilam os personagens esquecidos pelo mundo-jornal, o mundo-*flâneur* de Gay Talese habita os territórios-tocas de cães vira-latas, indigentes, travestis, meretrizes, moradores do relento e das marquises, expulsos pelas milícias da limpeza municipal. Mendigos, loucos, usuários de drogas, contraventores, excêntricos, especialistas em profissões estranhas, seres híbridos, extraordinariamente ordinários, como a mulher-despertador, cuja profissão é acordar diariamente os executivos nos hotéis. Agentes da limpeza pública, despercebidos e úteis, como os “homenzinhos” que trabalham na única carrocinha de cavalos mortos de Nova York para tirar das vistas diurnas da cidade as carcaças de animais que morrem em zoológicos, pistas de corrida ou estábulos (TALESE, 2004, p. 78). Nessa Nova York das águas frias e escuras, “quinze metros abaixo da Estátua da Liberdade”, e não na cidade dos arranha-céus, habita o mergulhador dos

pântanos, lagos e canais onde poucos se arriscam. Há 25 anos ele explora profundezas de lodo e entulho “em busca de cadáveres, de armas usadas em assassinatos, de anéis de diamante e até da dentadura de um comandante de navio.” (TALESE, 2004, p. 81-82).

No território escondido da lama, o repórter, herói mítico do grande épico urbano, visita como anti-herói as camadas anônimas de seres de toda espécie implicados no tecido social. As cidades avançam as madrugadas e despertam muito cedo, sem ter ninguém, além do repórter-coruja, para testemunhar na escrita a saga desses povos menores pelo deserto da noite.

Quando o trânsito diminui e a maioria das pessoas está dormindo, algumas regiões de Nova York começam a fervilhar de gatos. Eles se movem rapidamente nas sombras dos edifícios; guardas-noturnos, policiais, lixeiros e outros viandantes noturnos os veem – mas nunca por muito tempo. (TALESE, 2004, p. 22).

Nas sombras da noite cresce a intuição das ruínas do inumano. A reportagem flagra o momento em que homens e animais despercebidos se percebem. Um inventário da vida na noite busca então o rosto dos personagens fantasmáticos que vivem a ameaça do desaparecimento pela invisibilidade e pelo extermínio. Essa sensibilidade de coruja advém da desconfiança de que o esquecimento de ratos e gatos é da mesma ordem do esquecimento de certos homens:

Cerca de doze desses falcões, alguns com quase noventa centímetros de envergadura, patrulham a cidade. Eles já fizeram voos rasantes sobre mulheres que estavam no terraço do Hotel St. Regis, atacaram homens que trabalhavam na manutenção de chaminés e, em agosto de 1947, dois deles atacaram internas de uma instituição judaica para cegos, quando estas se encontravam no pátio de recreação. Homens que trabalham em serviços de manutenção da igreja Riverside viram falcões comendo pombos no campanário. Os falcões ficam ali pouquíssimo tempo. Logo eles alçam voo em direção ao rio, deixando a cabeça dos pombos para os serventes da igreja Riverside limparem. Quando os falcões voltam, chegam de mansinho – **sem que ninguém os veja, da mesma**

forma como não se veem os gatos, as formigas, o porteiro com três balas na cabeça, o massagista de senhoras e a maioria das coisas estranhas dessa cidade sem tempo. (TALESE, 2004, p. 38, grifos nossos).

Constituinte de uma forma de discursividade ótica, a *flânerie* opera uma percepção do mundo e da linguagem cristalizada no olhar, pois é preciso ver o que os repórteres incautos, apressados e distraídos do *fait divers* não conseguem ou não querem ver. Afirma assim um modo de ver o outro que restitui ao jornalismo o sentido político das práticas de observação e de registro desde os seus primórdios: dar fisionomia ao desconhecido, como nos exaustivos “estudos de outridade” patrocinados pela fotografia e explorados por Walter Benjamin (1994e, p. 91-107), sobretudo com base nos retratos de Augusto Sander.

Especulações numéricas bizarras e irônicas mostram que há muito mais possibilidades de quantificações a postular e a selecionar do que o extrato contumaz de contas apresentado pelo mundo de dados do jornal. Em uma paródia da síndrome de mensuração dos jornais, brotam comparações numéricas anarquizantes e fora do senso comum:

Todos os dias os nova-iorquinos enxugam 1,74 milhão de litros de cerveja, devoram 1,5 mil toneladas de carne e passam 34 quilômetros de fio dental entre os dentes. Todo dia morrem cerca de 250 pessoas em Nova York, nascem 460, e 150 mil andam pela cidade com olhos de vidro. (TALESE, 2004, p. 20).

Flânerie é desterritorialização da visão. No seu caminhar, a narrativa cria um dispositivo de sabotagem da máquina do olhar e materializa o sentido da literatura como ponto de vista do escuro. Números desabilitados conferem notabilidade a mendigos, médiuns, motoristas de ônibus, faxineiras, tudo que é invisível, proscrito, anônimo. O *flâneur* eleva ao status de notícia a antinotícia, o subterrâneo, escondido, despercebido, cigano: “Muitas jovens, filhas de ciganos, influenciadas pela televisão e pelas leituras, fogem de casa porque não querem crescer e virar cartomantes.” (TALESE, 2004, p. 35).

Mesmo incontáveis e rizomáticos, formigas, gatos, ratos e pombos passam por recenseamentos e pela febre classificatória típica dos perfis jornalísticos que colocam sempre o homem no centro da reportagem. Passos que seguem cães e gatos do espaço público ao doméstico sabem

que os animais urbanos são submetidos aos mesmos mecanismos de estratificação social dos trabalhadores do escuro, como os “porteiros sem portaria.” (TALESE, 2004, p. 28). O mundo animal oferece um espelho crítico para o reconhecimento estranhado das desigualdades humanas.

Ver como um animal, como uma coruja, é também ter visto o animal. Nas andanças pelas ruínas de uma metrópole em vertiginosa expansão e descaracterização, Talese realiza seu longo estudo sobre os gatos de Nova York. Observando as diferenças de tratamento e de qualidade de vida entre os gatos de rua e de apartamento, um flagrante: a estratificação social humana, que vai do magnata ao mendigo, projeta-se para os animais, enquadrando-os em classes econômicas bem marcadas. Uma mesma política de segregação reproduz desigualdades gritantes e divide homens e animais em categorias que se confundem no espaço urbano: cidadãos e vagabundos, de raça e vira-latas, domesticados e selvagens – estes sempre no limiar da indigência.

A ascensão social entre os gatos perdidos em Gotham não é coisa muito comum. Eles raramente obtêm um endereço melhor por escolha própria. Em geral morrem nos quarteirões onde nasceram embora haja casos como o de um gato pulguento que foi recolhido pela ASPCA e adotado por uma mulher rica; agora ele vive num luxuoso apartamento do East Side e veraneia na propriedade da senhora em Long Island. Certa vez a Sociedade Americana de felinos levou dois gatos para a sede das Nações Unidas quando se descobriu que alguns arquivos estavam infestados de ratos. “Os gatos agora estão cuidando deles”, diz Robert Lothar Kendell, presidente da Associação. “E eles parecem muito contentes nas Nações Unidas. Um dos gatos costuma dormir sobre um dicionário de chinês”. (TALESE, 2004, p. 22-23).

Onde o discurso da infâmia e o modo da fábula coexistem, produzindo uma narrativa que toma a estátua da liberdade ou a ponte Verazzano Narrows como protagonistas, a atuação do inumano vai muito além da personificação. Um olhar desterritorializador das hierarquias alcança a universalidade das ruas na perfilação singular das coisas, dos animais e dos homens. Animais, cenários, objetos têm sua própria presença na narrativa. São uma existência plena que não se coloca a serviço do homem.

Rua e cidade são protagonistas vivos entre a miríade de curiosos tipos humanos que Talese descreve em uma escrita onde o lírico e o cômico se reconhecem nas microleituras de NY. Lugares, objetos, pontes, estátuas, cenários, mobiliários ganham uma existência não subordinada ao olhar antropocêntrico que caracteriza a narrativa ocidental, na qual tudo está em função do homem. Um inesperado universo de mulheres inorgânicas integra a plataforma que o *flâneur* chama, na reportagem de abertura, de “coisas que passam despercebidas”.

A essa altura a Fifth Avenue está praticamente vazia, exceto por uns poucos caminhantes insones, um ou outro taxista procurando clientes, e um grupo de mulheres sofisticadas que fica nas vitrines noite e dia, exibindo sorrisos frios e perfeitos – compostos de lábios de argila, olhos de vidro e rostos que não deixarão de brilhar enquanto a pintura não perder a cor. Como sentinelas, elas se enfileiram na Fifth Avenue – esses manequins de vitrine, que fitam a rua silenciosa, cabeças inclinadas, dedos dos pés delgados, e nas mãos compridos dedos de borracha estendendo-se para pegar cigarros inexistentes. Às quatro da manhã, algumas vitrines se tornam um estranho reino encantado, de deusas magricelas, todas paralisadas, prestes a correr para uma festa, mergulhar numa piscina ou flutuar em direção ao céu num vaporoso robe azul. (TALESE, 2004 p. 20-21).

Pelo olhar deambulante, a *flânerie* procede um devoramento sinestésico e sineidético das coisas que se expõem no mundo. Numa espécie de canibalismo erótico, ele as digere sensualmente e as devolve como pura escritura. Defensor da postura da lentidão, Honoré de Balzac (2009) falava de um método de degustação da cidade pelos sentidos, baseado na “gastronomia do olhar”. Se a modernidade está associada à predominância do olhar, Balzac não dissociava o ser e seu destino ao modo de andar. Para o autor de *Tratados da vida moderna* (2009), a ciência de apreensão da cidade está acessível apenas aos que não se deixam assenhorar pelo tempo e se dão ao privilégio do ócio caminhante dos animais contemplativos.

A certa altura do seu passeio, contudo, Benjamin (1994b) associa a relação do *flâneur* com as multidões à lógica das relações de consumo. Se a mercadoria tivesse uma alma, seria a alma detentora da mais plena

empatia no reino dos céus, diz ele, repetindo o chiste de Marx. Desprovida de resistência, a mercadoria-multidão se ajustaria docilmente às necessidades de cada comprador, depois que ela já lhe aflorou o desejo. Colocando multidão e mercadoria no mesmo plano do fetiche, Benjamin cede a uma leitura ideológica de Baudelaire (2010), entregando a fome do *flâneur*, “o abandonado pelas multidões”, “o abandonado pela mercadoria”, à dinâmica do consumo.⁷⁵ “O que fala aqui é a própria mercadoria” – escreve Benjamin, vagando sobre os versos em prosa do *flâneur* com sua prosa crítica zigue-zagueante, regida pelo inacabamento. Vaga em torno de fragmentos de tese sem muito se deter, como em uma degustação *in progress*. Salta de uma citação para outra, mistura-as aos enunciados próprios, sem se submeter ao controle do tempo ou à lógica do fechamento. Mas por instantes vai-se o pensador *flâneur* e continua o sociólogo que nem sempre pode contornar os imperativos ideológicos da do pensamento:⁷⁶

Essas últimas palavras dão realmente uma noção bastante precisa daquilo que ela [a mercadoria] murmura ao pobre diante de uma vitrine com objetos belos e caros. Estes não querem saber nada dele; não sentem nenhuma empatia por ele. Aquilo que fala nas frases desse importante texto em

⁷⁵ “O poeta goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queria, ele mesmo ou qualquer outro. Como almas errantes que buscam no corpo, penetra, quando lhe apraz, a personagem de cada um. Para o poeta, tudo está aberto e disponível; se alguns espaços lhe parecem fechados, é porque aos seus olhos não valem a pena ser inspecionados.” (BENJAMIN, 1994b, p. 52).

⁷⁶ Exemplo significativo desse constrangimento oferece o ensaio de Agamben (2008a, p. 131-149) “O príncipe e o sapo”, que apresenta e discute uma troca de cartas entre Adorno e Benjamin. Nessa celeuma epistolar, os teóricos de Frankfurt debatem justamente a respeito do ensaio “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, que deveria ser um esboço em miniatura da obra *Passagens*, enviado ao Instituto para a Pesquisa Social, dirigido por Adorno e Horkheimer. Adorno critica o colaborador por analisar a cultura de um modo “concretista”, apelando para “comportamentos concretos, como o do *flâneur*” e ignorando a “mediação materialística dos caracteres culturais através do processo social global” (apud AGAMBEN, 2008a, p. 135). Em outras palavras, negligenciando a abstração teórica e contradizendo os princípios da dialética marxista com uma interpretação pragmática. “Se quiséssemos exprimi-lo de maneira ainda mais drástica, poderíamos dizer que o seu trabalho se instalou na encruzilhada de magia e positivismo. Este lugar é enfeitado: somente a teoria pode quebrar o seu encanto”, dispara Adorno (apud AGAMBEN, 2008a, p. 135).

prosa, *As Multidões*, é o próprio fetiche. Com ele a sensibilidade de Baudelaire vibra em tão perfeita ressonância que a empatia com o inorgânico se tornou uma de suas fontes de inspiração. (BENJAMIN, 1994b, p. 52).

Um jornalista de meados do século XX, um *flâneur* no auge da crítica ao capitalismo norte-americano, da crítica à reificação das relações humanas e à sociedade do consumo, examina, contudo, a multidão com proximidade e distanciamento. Já fez sua escolha: o que Talese (2004) de *Fama & anonimato* persegue não é a celebridade, mas o olhar do anônimo; a camada invisível do caráter da massa, refletida na pose do inorgânico nas vitrines. O inorgânico anônimo faz parte da multidão, embora ela não o perceba dessa forma. Vitrines deixam à mostra a multidão mesma, que ao ver-se entre as virgens sintéticas também é vista por elas em sua própria miséria humana, tão miserável que é preciso implantar na mercadoria, um traço de diferença. Não a diferença do desconhecido, capaz de restituir o fascínio pelas novas multidões e distingui-las da massa, mas a diferença que se ajusta ao desejo individual, que dá a cada habitante o seu par ilusoriamente perfeito.

Essa ilusão fantástica se deve, em parte, a uma imaginação delirante, mas também à incrível capacidade dos fabricantes de manequins, que as dotaram de certos traços individuais – não existem duas mulheres totalmente iguais, nem mesmo de plástico ou de gesso. A preocupação em fazer manequins quase humanos, dotando-os de curvas, talvez seja responsável pelo estranho fascínio que muitos nova-iorquinos têm por essas virgens sintéticas. (TALESE, 2004, p. 20-21).

Quando Benjamin reduz a multidão à condição de mercadoria ao olhar do observador, como se ele apreciasse uma vitrine de produtos fora do seu poder aquisitivo, é novamente aquele limiar entre a multidão e o indivíduo apontado por ele mesmo que se desfaz de vez. Além do mais, a multidão, esse impacto de corpos heterogêneos, nunca será mercadoria para o narrador: a multidão é o incógnito, como diz o poeta Baudelaire (2010, p. 30), no texto encontrado pelo filósofo: “O observador é um príncipe que usufrui, em toda parte, de sua condição de incógnito.”

A multidão só seria um fetiche para o *flâneur* se a escritura não fracassasse no desejo de consumir o que lhe escapa como mistério. Mas

nesse caso é o fetiche da mercadoria ou a aura da rua que a embebe de excesso de sentido? O voyeurismo-*flâneur* antropomorfiza o deus-produto em uma relação de fascínio, mas desencadeadora de desconcertantes relações entre existências heterogêneas, como na cena das deusas sintéticas, de Talese. Esse apelo visual e sensual da “coisa” para o novo *flâneur*, trazendo uma nova possibilidade de sentido à enigmática expressão “empatia com o inorgânico” (BENJAMIN, 1994b, p. 52).

Enquanto príncipe do desconhecido, a multidão pode estar na imagem da tempestade, da natureza revolta, ou de uma selva de animais, sem que esse reenvio seja associado a um romantismo que tem como consequência tornar o povo inofensivo. Pois, segundo o pensamento selvagem a que fazíamos alusão antes com Lévi-Strauss, “tudo o que há na terra é bom para pensar”, tudo aponta para a inconstância da alma e para a infinita diversidade humana. É nesse sentido também que a *flânerie* se configura como a arte de “fazer botânica no asfalto” (BENJAMIN, 1994a, p. 34). Habilidade na qual João do Rio tem maestria, reencantando a rua das chagas humanas com a vida da selva. Buscando, na paisagem que se esgueira em algum canto da cena urbana, uma saída para o horror, como em “Sono Calmo”, de *A alma encantadora das ruas*:

A metade daquele gado humano trabalhava; rehentava nas descargas dos vapores, enchendo paióis de carvão, carregando fardos. Mais uma hora e acordaria para esperar no cais os batelões que a levassem ao cepo do labor, em que empedra o cérebro e rebenta os músculos. Grande parte desses pobres antes fora atirada ali, no esconderijo daquele covil, pela falta de fortuna. Para se livrar da polícia, dormiam sem ar, sufocados na mais repugnante promiscuidade. E eu, o adido, o bacharel, o delegado amável estávamos a gozar dessa gente o doloroso espetáculo! (RIO, 2008a, p. 179).

Depois de espiar em uma ronda policial o último grau de miséria humana e a violência repressora contra mendigos e meninos de rua, o firmamento se abre como redenção e ópio.

As suas mãos, maquinalmente, esticaram-se, e os nossos olhos, acompanhando aquele gesto elegante de ceticismo mundano, deram no céu, recamado de ouro. Todas as estrelas palpavam,

por cima da casaria estendia-se uma poeira de ouro. Naquela chaga incurável, chaga lamentável da cidade, a luz gotejava do infinito como bálsamo. (RIO, 2008a, p. 180).

Em sua crítica a Victor Hugo, Benjamin (1994a) deixa claro que a multidão (insidiosa e manipulável) não pode ser identificada à natureza (inofensiva), sob pena de haver uma despolitização do social. Mas aqui se trata de perceber uma relação de continuidade política nos processos de subjugação do homem e da natureza pelo próprio homem. A natureza não se separa do espaço urbano ou das multidões, como no caso da *flânerie* do campo, na qual Rousseau foi proeminente: ela brota mesmo dos calçamentos, atravessa, ilumina e acende o colorido das cidades. Impregna democraticamente a paisagem urbana, instalando-se no mesmo plano dos prédios, dos paralelepípedos dos habitantes. Qualquer ser vivente pode se valer do regozijo do azul, diz João do Rio no jornalismo-poesia de “No miradouro dos céus”.

O azul não está no céu, lá no alto. O azul está nas praças, está nas ruas, ondula nos montes escorre das árvores, cerca as pessoas. Onde se esteja, há um canto de azul descendo do céu à terra, subindo da terra ao céu. São epigramas de azul nas cimalthas dos prédios, elegias de azul nas ramas das árvores, odes de azul nos parques, epopeia de azul a cada rua que se atravessa. O mais miserável não pode esquivar-se a essa comunicação celeste. (RIO, 2008b, p. 102).

Uma fome lobisomem de seguir homens, animais e paisagens urbanas leva para além do que na linguagem o ser humano se torna: uma potência capaz de mover a escrita no caminho do desconhecido, do inabitado, do a ser descoberto. Distraidamente, a escrita participa da transgressão da centralidade do homem. Na escrita do devir, o homem entra em um esquecimento de si para afirmar-se durante esse trânsito no diferir das multidões. Afirmando seu próprio foco de percepção nas margens da *tela urbana* onde se projeta a vida cidadina, a escrita denuncia o regime de exceção das políticas dominantes do olhar, sobre as quais demonstra viva consciência. Os que não veem os mendigos são os mesmos que ao anoitecer não veem parar na Broadway (onde tudo se vê) “um grande Rolls-Royce 1948 preto e dele sair uma senhora baixinha,

munida de uma Bíblia e de um cartaz em que se lê ‘Os condenados perecerão’.” (TALESE, 2004, p. 20).

Fora do eixo do paradigma antropocêntrico há muitos sábios sem a merecida notoriedade, como o operador de lâmpadas do painel de notícias da *Times Square*, que o controla “desde 1928 sem nunca ter figurado nele uma vez sequer.” (TALESE, 2003, p. 37). Ou o peruqueiro Feder, através de quem ficamos sabendo que “não se fazem perucas com cabelos de americanas porque são muito fracos devido ao excesso de lavagens e permanentes”. Elogio brincalhão à sabedoria informal dos trabalhadores anônimos, fruto da cultura popular e mesmo industrial, como o caso do porteiro do teatro Sardi’s: “Dez minutos depois de cair o pano, ele é capaz de dizer quais espetáculos serão um fracasso e quais serão um sucesso.” (TALESE, 2003, p. 20).

Um traço de valorização da sabedoria informal que compõe essa história das mentalidades, essa antropologia do cotidiano, marca a trajetória histórica da *flânerie* desde Bretonne e Mercier. A despeito do medo diante da miséria, da desordem e da violência, ambos nutriam uma confiança inabalável na “sabedoria visceral do povo parisiense.” (DELON, 1990a, p. 17). Caminhada *flâneur* em meio à multidão das ruas a tornar visível todo tipo de experiência que resulta em referências simultâneas ao popular ou ao clássico, ao modo do grande narrador postulado por Benjamin (1994d). Ao mesmo tempo em que avança para baixo, afundando seus pés na terra, o narrador-escada se esgueira para cima, além das nuvens, levando o olhar tanto para a erudição quanto para a cultura popular.⁷⁷

Em mil e uma noites de observação urbana reunidas no conjunto efêmero de um jornal ou em capítulos de livros, narradores-sherazade materializam uma escrita *in progress*. Fragmentos diários (ou noturnos) produzem uma literatura do desastre no empenho impossível de reintegrar o tempo da experiência ao tempo da narração. À diferença do jornalismo tradicional, essas narrativas enfatizam mais o processo de revelação de histórias do que os fatos em si. Concentram-se nos restos, nas sobras, no que não costuma ser notícia. Sublinham o sentido da visão e ao mesmo tempo a necessidade de deslocar o olhar, abraçando em João do Rio, em

⁷⁷ “O grande narrador está sempre enraizado no povo [...] todos os grandes narradores têm em comum a facilidade com a qual sobem e descem os escalões de sua experiência, como os degraus de uma escada. Uma escada que se afunda nas entranhas da terra e se perde nas nuvens: esta é a imagem de uma experiência coletiva.” (BENJAMIN, 1994d, p. 215).

Gay Talese e em Eliane Brum, no século XXI, o aspecto extraordinário do ordinário da vida cidadina encoberta sob o manto da invisibilidade.

2.1.7 Sobrevivência dos narradores-coruja

Entregar o controle do tempo à máquina capitalista representa a morte da *flânerie*. Por isso o andarilho *voyeur* se procria na autogestão do tempo. A instauração do tempo industrial pelo taylorismo foi, como anunciou Benjamin, uma das causas dessa morte. Se o *flâneur* é um homem ocioso, livre para debruçar seu olhar pela cidade e até vadiar, é também “um boêmio em constante estado de revolta contra a sociedade burguesa.” (BENJAMIN, 1994b, p. 34). Flanar é ver e dar a ver as contradições dessa sociedade. Nos fins do século XIX, nos diz Benjamin, já desaparecia essa figura histórica observadora da modernidade que nasceu condenada pelo tempo da máquina capitalista que ela busca transgredir.

Ensina a filosofia da linguagem que certas operações discursivas conferem o efeito de verdade à narrativa jornalística, onde cada detalhe, cada pormenor é bem mensurado, classificado e situado no tempo e no espaço. Advérbios dêíticos e estruturas verbais mais acabadas, como o presente ou o passado perfeito, que situam os fatos em um período datado, caracterizam o modo do tempo no jornalismo. Em seu devir ficção,⁷⁸ todavia, a escrita *flâneur* desestabiliza o efeito de clareza, precisão e *definitude* que ela própria incorpora em seu porvir jornalismo. E o faz

⁷⁸ O jornalismo é uma paraliteratura de caráter não declaradamente ficcional, conforme argumenta José Miguel Wisnik. Entre inúmeras outras razões porque cria uma relação ficcional com a realidade pela alteração violenta do mero recorte das cenas do cotidiano para o contexto do jornal (seja meio escrito ou audiovisual), incluindo o próprio efeito de realidade que essa transposição provoca (sob a força de verdade da palavra ou da imagem). Como máquina de destruir e construir contextos, que se vale de elementos extraídos da realidade, o jornal faz bricolagem costurando uma nova plataforma de significados a partir de materiais com origens e finalidades diferentes, como a literatura e o ensaio também são, de outro modo, bricolagem. “Assim, não só quando um texto é constituído de informações forjadas [...], mas de elementos ‘verídicos’, existe nele uma tendência ‘ficcional’ embutida nos procedimentos de recorte e montagem. Assim também, mesmo quando não é ‘ficção’, ou exatamente por apresentar-se como não sendo, o efeito de sentido dado pela congruência dos elementos entre si investe-se de uma certa autonomia em relação ao contexto externo, o que torna o texto, também ele, “mais real do que o real.” (WISNIK, 1992, p. 335).

abusando paradoxalmente de pronomes e artigos indefinidos e modos de tempo dúbios e inacabados, como protocolos próprios do tempo da ficção: “certa vez”, “uma vez”, “era uma vez...”, “um porteiro da Park Avenue com três fragmentos de bala na cabeça – que estão lá desde a primeira Guerra Mundial.” (TALESE, 2004, p. 20).

Nesse modo de menor precisão, o jornalista ultrapassa a condição de “testemunha ocular da história” para ser o narrador, aquele que, nos termos de Benjamin (1994d, p. 221), narra experimentando a história do seu tempo e, sobretudo, recolhe a experiência alheia. A definitude da informação é perturbada pela lógica da ficção (HAMBURGER, 1986), acionada pelas estruturas de tempo imperfeitas ou mais que perfeitas, que justamente concorrem para a instauração de um não-tempo ou do tempo dos possíveis, que é o tempo da literatura e da diegese (privilegiado como mecanismo que faz mergulhar no mundo da ficção) e também o tempo inumano sugerido por Lyotard (1987, p. 10): “Andar depressa é esquecer depressa, reter apenas a informação útil no momento, como acontece com a ‘leitura rápida’. Mas a escrita e a leitura são vagarosas, avançam para trás, na direção da coisa desconhecida no ‘interior’.”

Literatura, como nos mostra o filósofo ao longo de sua obra, se faz de um movimento para trás, para a infância, porque de descoberta, rumo a uma zona de indiscernibilidade, onde o ser começa na noite da criança: humano e bicho. Retorno a um tempo multilinear, de avanços e recuos, no qual não interessa a posse ou a fixação do território, mas a força desterritorializadora e despersonalizadora do percurso. Filho desse modo de tempo, o *flâneur* perfaz não a volta à Origem, mas um recuo progressivo a um passado coletivo, a uma infância indefinida, que não é a própria.

A rua conduz o flanelador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo, se não para as mães, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância. (BENJAMIN, 1994a, p. 185).

Quem caminha entrecruza os tempos nas linhas da vida. Um caminhante não faz adesão nem ao tempo presente, nem ao passado. Filho insubordinado do capitalismo, o *flâneur* nasce sob o signo do desenvolvimento e do progresso que ele critica no paradoxo de ser cria e inimigo do capitalismo. Na base da *flânerie* encontra-se “a pressuposição

de que o produto da ociosidade é mais valioso que o do trabalho.” (BENJAMIN, 1994a, p. 233). Quem caminha ao azar não se entrega à máquina capitalista e é esmagado por essa “pressa de acabar”. Ociosidade atenta contra a divisão do tempo do lazer e do tempo do trabalho, a ponto de Georges Friedmann ter afirmado em um fragmento de *La crise du progrès*, citado por Benjamin (1994a, p. 209): “A obsessão de Taylor, de seus colaboradores e sucessores, é a ‘guerra à flânerie’.”

Combatente poético do taylorismo, o *flâneur* vem ao mundo com uma sina vaga-lume de desaparecimento, desde que começa a andar e atuar como funcionário de um desejo próprio e coletivo de ver. Desde que o personagem de Poe foi tomado da pulsão de perseguir um desconhecido com a mesma fome de histórias de quem devora um livro para revelar seu segredo, percorrendo

os mais repulsivos bairros de Londres, onde cada coisa é revestida da pior marca da mais deplorável pobreza e do crime mais desesperado. “Que história fantástica”, pensei comigo mesmo, “não estará escrita neste peito!” Me veio então um ardente desejo de não perder o homem de vista – de saber mais sobre ele. (POE, 1993, p. 31).

Deambular, navegar, andar ao acaso, avançar para novos territórios, fugir para a rua são movimentos atávicos de migração de povos que inspiraram a escrita-viagem. Saga de caminhar pelo planeta, a *flânerie* não é mais o que move a narrativa jornalística. Nos tempos de hoje, o jornalista não pode mais andar ao acaso nem sujar os sapatos. Repórteres saem às ruas com pauta, fontes e imagens programadas. Saem para chegar a um fim predefinido, da mesma forma que os habitantes percorrem avenidas como não-lugares (AUGÉ, 1994) apenas para chegar a um destino, não para aproveitar a viagem.

Ruas se tornaram apenas vias de passagem e não mais locais de convívio e memória afetiva ou olfativa. Com as transformações aceleradas na paisagem urbana, ao ritmo das destruições e construções, as ruas não são mais observadas, não são mais sequer vistas. Não têm mais nome, cheiro, jeito e identidade como as ruas de João do Rio tinham. Tornaram-se vias de acesso veloz, estações rodoviárias, aeroportos, viadutos que não constituem mais lugares significativos em si. Passa-se pela cidade para se chegar a algum lugar, não para amá-la, como fazia o *flâneur*. Aos poucos os flutuantes habitantes de *Flores do mal*, de Baudelaire (1985), deixam a cena urbana para dar lugar aos internautas,

habitantes das galerias virtuais, que vão compor outro tipo de flânerie onde o inumano se apresenta mais na relação do homem com a máquina do que com os outros seres.

Enre os que se dizem repórteres, só quem sai de casa sem destino é o *flâneur*, essa ruína arqueológica e jornalística do nomadismo humano e animal. Narrador condenado pela claridade do progresso, ele morre a cada morte do desejo de ver o invisível, condenado pela pressa das mídias e pela dissolução da vida em comunidades. Só ele experimenta a potência de se dissolver na multidão e só ele ama os cadáveres de habitantes que ainda flutuam pelas esquinas.

A um repórter cada vez mais distante da cena do cotidiano, que nem acumula a experiência do viajante nem a arte de ouvir histórias do narrador sedentário, está vedada a captura do acontecimento ou o movimento da serendipitia. Serendipismo: condição de *flâneur* que Gay Talese chamou para si em referência às descobertas afortunadas feitas aparentemente por acaso que favorecem a mente preparada e produzem grandes descobertas científicas conhecidas como “eurecas”. Modo especial de criatividade, faro animal para o rastro do acontecimento, o serendipismo alia qualidades adultas e infantis: de um lado perseverança, perplexidade e senso de observação; de outro, o estranhamento primeiro, a curiosidade e a fome de achados da infância. Embora a tentativa de capturar o instante do cotidiano seja teoricamente a tarefa por excelência da reportagem, o jornalismo sem *flânerie* passa ao largo do movimento da história e da noção de acontecimento como um processo irrepetível e inenarrável.

Sobretudo a economia da organização empresarial do jornalismo banuiu a *flânerie* e o repórter serendipitoso. Aboliu a possibilidade de revelação das ruas ou da reportagem *in progress*, que se desdobra feito as narrativas das *Mil e uma noites*, como em *Les nuits de Paris*, de Bretonne. Intercalando aparições cíclicas e fantasmagóricas a longos períodos de desaparecimento, o narrador-coruja tem uma vida efêmera, como a das *lucioles* de Pasolini, e também de todos os animais boêmios e notívagos que não fazem estoque para o inverno. Como uma corrente de ar do passado, ele retorna de tempos em tempos, na sua potência humana e animal, desencadeada pelos devires éticos-estéticos da literatura.

Em última instância, os povos, as multidões estão em vias de desaparecer das ruas, da literatura, do cinema, das mídias. Tornaram-se cada vez mais meros figurantes para reforçar a aparição de protagonistas centrais, que não param de reproduzir modelos de pessoa, de sujeito, de formas. Didi-Huberman (2012) inicia a história desse desaparecimento

desmentindo uma ilusão: a de que, na era da comunicação e da internet, os povos de hoje seriam mais visíveis do que jamais foram.

On aimerait aussi pouvoir signifier, avec cette phrase, que les peuples sont aujourd’hui mieux “représentés” qu’autrefois, “victoire des démocraties” aidant. Et pourtant il ne s’agit, ni plus ni moins, que du contraire exactement: les peuples sont exposés en ce qu’ils sont justement menacés dans leur représentation – politique, esthétique -, voire, comme cela arrive trop souvent, dans leur existence même. Les peuples sont toujours exposés à disparaître.⁷⁹ (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.11).

Na fotografia dos povos, o filósofo das ruas procura a cena-relampejante que Benjamin (1994c, p. 224) chama de imagem irre recuperável do passado, arriscada a desaparecer com cada presente que não a reconhece. Didi-Huberman (2012) se refere a essas “imagens vaga-lumes” como os últimos lampejos de modos verdadeiros de vida, facilmente destruídos pelas “luzes do *merchandising*”. Em *Peuples exposés, peuples figurants*, o autor vai radicalizar essa visão, argumentando que são os povos mesmos que estão desaparecendo do plano da representação por uma anorexia do olhar que, em casos mais extremos, tem implicações no seu extermínio físico (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 11).

Mecanismos da ação do espetáculo ofuscam, queimam, fazem desaparecer tanto por excesso de exposição à luz quanto por censura. A grande máquina de olhar apaga o brilho da vida, operando tanto modos de super e sobreexposição que produzem imagens-clichês e anúncios dos povos, quanto modos de subexposição que censuram pela invisibilidade tudo o que não corresponde ao padrão de belo, cheiroso, bom, tudo o que não funciona para o mundo publicitário. Dominam aí duas formas de relegar o absolutamente outro à ordem da invisibilidade, pois mesmo o que se mostra sobre os povos é sobretudo o que eles não são, alerta Didi-Huberman (2012).

⁷⁹ “Gostaríamos de poder dizer com essa frase que os povos são hoje melhor representados que antes, vinculando isso à vitória das democracias. Contudo, trata-se, nem mais, nem menos, exatamente do contrário: os povos estão expostos justamente no que eles são ameaçados, na sua representação política e estética, o que muitas vezes atinge sua própria existência. Os povos estão sempre expostos a desaparecer.” (Tradução nossa).

A volição de olhar a multidão passante e ser olhado por ela envolve tudo o que caminha ao lado da humanidade. Vaga-lumes e corujas não deveriam ser apenas uma metáfora da infância da imagem dos povos em desaparecimento: são também uma presença viva a evocar os povos inumanos que não figuram no horizonte do humanismo. Povos são “centelhas de humanidade” (para seguir a metáfora dos seres que têm luz própria) cujas histórias são recontáveis à medida que antecipam um “falar com outros” através dos tempos. Partes que contêm em sua universalidade singular a humanidade inteira, cujas lutas e histórias coletivas se arrancam das reminiscências. A *literatura do recontável*, da “errância labiríntica da vida”, como escreveu Goethe, sempre pode fazer emergir esses povos, massas ou multidões em desaparecimento, como o fizeram os escritores franceses dos séculos XVIII e XIX, que optaram por inventariar os “perseguidos”, os “miseráveis”, os “explorados” ou os “humilhados” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 27).⁸⁰

Povos são a face coletiva dos corpos. Para devolver a esse sentido de povo a força que já teve na literatura e na história é preciso salvá-lo do esvaziamento atribuído pelos governos totalitários e populistas, ou ainda da noção igualmente esvaziada de poder da opinião pública.⁸¹ Em ambos os casos, povos são arrancados de sua minoridade cultural para operarem como maioria numérica, usura do poder e da glória.

Literatura, ao contrário, se ergue sobre as ruínas dos sujeitos e dos povos, das minorias e coletividades proscritas. Um povo nasce para a literatura quando ela é capaz de inventar “uma língua menor dentro de uma língua maior”, diz Deleuze (1997, p. 16). Um povo, segundo o conceito que o filósofo vai buscar em Kafka, é essa resistência bastarda e minoritária que nada tem a ver com quantidade, mas com linha de fuga coletiva aos modelos ou insubordinação contra identidades maiores.

⁸⁰ Como fizeram as obras de Victor Hugo, Zola, Flaubert, Baudelaire, Maupassant, entre uma lista de muitos outros possíveis. Mas também como fizeram os russos Dostoiévski, Tolstoi, Nabokóv etc. e, no modo de ver de Deleuze, aqueles que criaram um sulco na literatura para um povo menor, como Kafka, Joyce, Proust, Virgínia Woolf, Lovecraft, Faulkner ou Walt Whitman, entre outros.

⁸¹ Para Didi-Huberman (2012), o principal papel dado à massa hoje é servir às pesquisas publicitárias do reino do consumo, de modo que, como nos governos totalitários, os povos cumpram a função de aclamar o “reino e a glória”. E para lembrar Agamben (apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 95), não há civilização sem barbárie, não há reino e glória sem trevas, destruição e opressão.

Numa literatura menor, isto é, de minoria, não há história privada que não seja imediatamente pública, política, popular: toda a literatura vem a ser “o caso de um povo” e não de indivíduos excepcionais. (DELEUZE, 1997, p. 77).

Lançar os povos que estão fora da história no devir de sua resistência e minoridade, abrir para eles “um sulco na literatura”. Escrever em intenção dos que leem e se alimentam de uma língua-mãe é muito pouco. Escreve-se em nome dos que a decompõem e a destroem com uma língua menor, diz Deleuze (1997). Escreve-se também em intenção dos iletrados, dos loucos, dos animais. Cavar para os povos menores uma expressividade própria na *rua da literatura*, essa procissão de ruínas humano-animais, profanadora de hierarquias e reinos identitários. Para uma literatura menor, o conceito de povo destrói toda ideia de maioria (política) e de modelo, convoca os outros seres da natureza e os outros seres do homem: a infância, a árvore, o animal, como propõe o filósofo Ferry (2009) em sua ideia de uma “nova ordem ecológica”. Só nessa humanidade plural, heterogênea e recessiva pode subsistir a infinita diversidade leibniziana.

Seria preciso então aprender com os povos ameríndios a ideia cosmogônica de humanidade para fazê-la operar de modo não especista na tragédia contemporânea do massacre da natureza e do próprio homem. Ideia que abarca toda a sorte de existência, em referência a um tempo mítico em que homens e animais ainda não haviam sofrido a cisão derradeira. Seria preciso buscar o ideal de ternura humana de Bentham (2005, p. 284) século XVIII:

A time will come when humanity will spread its mantle over everything that breathes. The lot of slaves has begun to excite pity; we shall end by softening the lot of the animals which labour for us and supply our wants.⁸²

Porque anda de costas, o anjo da história, na alegoria de Benjamin (1994c, p. 226) sobre a tela de Paul Klee, deve encontrar, entre as ruínas deixadas para trás pelo embate entre civilização e barbárie, os vestígios da inumanidade do homem. Entre as sobras animais e humanas que restam

⁸² “Chegará o dia em que a humanidade estenderá seu manto sobre tudo o que respira. Começamos a nos enternecer quanto à sorte dos escravos: acabaremos por adoçar aquela dos animais que servem a nossos trabalhos e a nossas necessidades.” (Tradução nossa).

da procissão dos vencidos, embarcados em uma arca da sobrevivência. Em tempos de chacinas e “limpezas” de ruas, alianças secretas ou lampejos de afetos entre o que resta de uma *humanidade menor* para a guerra do progresso brilham na penumbra das sarjetas, no que resiste ainda de público das ruas.

Intrigante como a imagem do Angelus Novus, de Benjamin, se aproxima da noção de futuro que têm os povos indígenas Aymará e se afasta da nossa. Para esses povos que habitam parte do Peru, do Chile e da Bolívia, o futuro está nas costas. Quando um Aymará descreve algo já vivido ele aponta para a frente, como se tivesse o passado diante dos seus olhos, enquanto o futuro, desconhecido, esconde-se no dorso. Ao se tornar presente, o desconhecido, que está atrás, vem para diante dos olhos e vira passado.

Na antiguidade, os gregos também raciocinavam assim: *prósthēn*, em grego, significa a uma só vez passado e em frente e *ópisthen* significa o porvir, o futuro e também atrás. As sociedades ocidentais estão acostumadas a pensar de modo exatamente oposto.

Nós acreditamos tanto na técnica, na nossa capacidade de controlar o mundo, nas leis da física, matemática e química, que aceitamos a ilusão de poder dominar o futuro, de controlar todas as variáveis como se o mundo fosse um relógio desmontável na mesa diante de um relojoeiro. (WANDELLI, 2012, p.1).

Visão Aymará a provocar um questionamento na certeza humanista na marcha inexorável do progresso e da técnica. Poética visionária de seguir em frente olhando o caminho que fica para trás a nos lembrar que há muitos modos diferentes de estar no mundo, de agir, de pensar e de amar.

Sob a luz noturna dos cordões elétricos, vendedores de balas, engolidores de fogo, moradores do relento, menores de rua, homens e bichos, cães vira-latas, gatos de goteira formam comunidades híbridas. Um vigiando o sono do outro, à espia da chegada da carrocinha, da polícia, das milícias e dos esquadrões de extermínio. Se nada está definitivamente perdido para uma história dos vencidos, seria preciso um dia escrever a narrativa da silenciosa relação de camaradagem entre esses povos humanos e inumanos de rua, banidos e autoexilados da esfera do doméstico, assim como agora se conta, no cinema, na literatura, sob as

luzes do *Oscar*, a história gloriosa de animais que se tornaram verdadeiros aliados dos soldados nas grandes guerras.

Narradores-coruja desaparecem no mesmo processo em que os povos desaparecem, censurados nas mídias pelo valor de mercado do *people*. Abstração artificial das celebridades, com direito a uma imagem privada, a uma “imagem de si”, *people* representa, segundo Didi-Huberman (2012, p. 20), tudo aquilo de que os povos reais são ostensivamente excluídos e tudo o que não é “uma imagem do outro”. As multidões estão sumindo da literatura, do cinema e das mídias, assim como o repórter, em sua incumbência social de verificador da história, também está em vias de desaparecimento. É como se a figura desse narrador com a “autoridade de um moribundo” (BENJAMIN, 1994d) não cessasse de morrer. Moribundos todos nós somos, escreveu por sua vez Bataille (apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 139): “Nós todos morremos incessantemente”.

Autointitulando-se “cronistas do presente”, os jornalistas costumam dizer que são historiadores do cotidiano (e Benjamin mesmo escreveu que “os cronistas são os historiadores do cotidiano”), sem muitas vezes fazerem jus a essa incumbência. Mas o conceito de história e de presente que o jornalismo comercial pratica costuma aderir a um presente vazio de outros tempos e de si mesmo. Um imediatismo que dá as costas para o passado, como se todos estivéssemos montados em uma locomotiva do progresso sem janelas para ver os rastros que ficam pelo caminho. Antes uma historiografia do espetáculo do que o cotidiano da história atravessado pelos cacós do passado e sua força messiânica de novo e de futuro.

Mesmo quando diante da tragédia do presente, do cheiro de pólvora, dos atentados a bomba, o jornalismo oficial paralisa o seu olhar na própria tragédia, deixando de colher nos acontecimentos da história que ele mesmo acumula a potência de esperança de que as guerras, as ameaças possam ser atravessadas no mar da história, “cortadas ao meio, como uma quilha corta as ondas”, para se valer dos versos de Maiakovski (1987, p. 185). Tanto quanto o passado, o cotidiano, na perspectiva do contemporâneo e do anacrônico, está no escuro, longe dos microfones e da fama. Não é facilmente visível, nem facilmente legível.

Antes da virada do milênio, José Luis Martínez Albertos, professor de jornalismo e editorialista do diário espanhol *El País*, anunciou, na obra *El ocaso del periodismo* (1997), o desaparecimento da figura do repórter. Confirmada a sentença do pesquisador, a avalanche de mudanças relacionadas às novidades tecnológicas na área da comunicação, que compõem um “verdadeiro *big bang* midiático”, acabará em poucas

décadas com esse trabalho. Assistiremos ao ocaso do jornalismo, com a morte do repórter ou do que restou do narrador da crônica do cotidiano na era da informação. No que pretende ser um diagnóstico do presente e não profecia distópica do futuro, o apocalipse estaria desde já decretado com a vitória da onda de reprodução digital da notícia, a chamada “avalanche eletrônica”, e o extermínio dos diários impressos em papel até o final de 2020. Essa forma de produção e transmissão – *virótica*, por assim dizer – da narrativa diária em breve tornaria obsoleto o olhar e o agir do repórter, provocando o esvaziamento da incumbência histórica do jornalismo – reportar a história cotidiana. Os profissionais que se formaram ao longo dos dois últimos séculos tenderão, segundo Martínez-Albertos (1997, p. 42), a incorporar-se cada vez mais no indistinto e extenso oceano dos *database producers*.

La mentalidad postmoderna está socavando seriamente los fundamentos ideológicos que hicieron posible tanto el nacimiento como el desarrollo e impulso posterior de esa forma del trabajo social que llamamos periodismo. [...] La actividad profesional de los periodistas – el ejercicio de la profesión – está también en vías de extinción como resultado de la innovación tecnológica de la etapa electrónica en la que estamos entrando: en lugar de periodistas, en lo sucesivo habrá proveedores de información.⁸³

Esse apocalipse com data marcada mobiliza outra obra com o título irônico de *El fin del periodismo y otras buenas noticias*. Coordenada por Diego Rosemberg (2006), a obra indica que, para a felicidade dos grupos interessados em manter o controle da notícia diante da multiplicação das redes de informação, o jornalismo enquanto trabalho social está com os dias contados. Em contrapartida, também aponta, no horizonte de apocalipses, perspectivas novas de sobrevivência e transformação,

⁸³ "A mentalidade pós-moderna está minando seriamente os fundamentos ideológicos que tornaram possível tanto o nascimento, como produto do desenvolvimento e impulso posterior desta forma de trabalho social a que chamamos jornalismo. [...] A atividade profissional dos jornalistas – o exercício da profissão – se encontra, de fato, em vias de extinção como resultado da inovação tecnológica da etapa eletrônica em que estamos ingressando: em vez de jornalistas teremos cada vez mais provedores de informação [ou fornecedores de conteúdos].

capazes de dar maior autonomia de comunicação aos movimentos populares. Exemplo desse ganho seria a multiplicação de rádios alternativas e de narradores provocada pela mídia *on-line*.

Durante pelo menos três séculos, os grandes meios de comunicação sobreviveram da comercialização de relatos de acontecimentos e situações de realidade aos quais os diferentes públicos não podiam ter acesso imediato ou, vulgarmente falando, não podiam estar presentes para testemunhar com os próprios olhos. Sobreviveram da publicidade patrocinadora dos “relatos de viagem”, mais ou menos atraentes e sedutores, que não deixam de ser histórias de “cidades invisíveis”, seja sob a forma de uma guerra, de uma cena de baile no palácio do governo, de um crime na estação de trem ou de um michê no lusco-fusco das calçadas.

La capacidad para acceder a esos mundos y narrarlos de manera atractiva y con precisión construía su relación con el público, que financiaba no sólo esas expediciones al más allá, sino la mirada que sobre ellas le traían. Luego, se comenzó a comercializar esos espacios de charla. Así nació la publicidad.⁸⁴ (ROSEMBERG, 2006, p. 6).

A formação dos grandes cartéis de mídia a partir da segunda metade do século XX reconfigura radicalmente esse quadro e inverte o que é negociável como visível e invisível na narrativa do cotidiano. Conglomerados passam a usar estrategicamente a esfera da comunicação como dispositivo de controle social, mantendo a audiência entretida com o que se apresenta como visível, enquanto a informação escondida é a grande moeda de poder e de riqueza.

Resulta relativamente fácil asegurar que esto ya no es así, pero no tan sencillo advertir cuándo comenzó a venderse otra cosa: los medios comerciales de comunicación ya no viven de los relatos que publican, sino de aquellos que ocultan. Su influencia está directamente relacionada con su

⁸⁴ “A capacidade para aceder a esses mundos e narrá-los de maneira atraente e com precisão construía sua relação com o público, que financiava não somente essas expedições ao mais além, como também o olhar que era atraído para elas. Logo se começou a comercializar esses espaços de diálogo. Assim nasceu a publicidade.” (Tradução nossa).

capacidade de invisibilizar informação que sólo comercia entre exclusivos y excluyentes públicos.⁸⁵ (ROSEMBERG, 2006, p. 7).

A pergunta que se pode abstrair da tese de Rosemberg é: como o jornalismo-sherazade pode sobreviver ao capitalismo midiático⁸⁶ que vive das informações ocultadas ou invisibilizadas em favor de um sultão muito mais despótico e poderoso do que a massa invisível? Engolido pelos grandes conglomerados de mídia, grupos parceiros de áreas políticas e econômicas estratégicas, o jornalismo deixa de ser meio de comunicação de massa para retornar ao que Rosemberg (2006, p. 7) chama de “trono imperial como privilegiada audiência”. E o repórter, destituído da incumbência histórica de verificador, passa a ser um provedor em cadeia de informações prestadas e fornecidas pelos outros. Outros cada vez mais invisibilizados em favor de uma espécie de rede controladora dos fluxos de narração e interpretação da crônica do cotidiano cujo anonimato só fortalece o próprio controle.

Alguém pode estar se perguntando: por onde anda hoje o *flâneur*? Estará na *flânerie* imagética da fotografia, do documentário ou do cinema? Na literatura de viagem? Ou no escuro do olhar, como no escuro estão os povos? Os desaparecimentos contemporâneos não se consomem de todo, como mostra Agamben em suas visões do apocalipse. São mortes reais que os filósofos nos inventam para nos acordar. São evanescências do desejo de olhar.

No século XXI, uma repórter do jornal *Zero Hora* sai para a rua com o objetivo de cumprir uma pauta na Prefeitura de Porto Alegre que seria esquecida instantes depois. “A pauta era tão fascinante que nem me lembro do que se tratava”, ironiza a jornalista Eliane Brum (2006, p. 193). A poucos metros do local ela salta do carro e segue a pé, mas para no caminho, atraída por uma rodinha de gente na calçada olhando e apontando para a saída de um bueiro. Dentro dessa passagem subterrânea, Eliane encontra os dois

⁸⁵ É relativamente fácil assegurar que isso já não é assim, mas não tão fácil dizer quando se começou a vender outra coisa: os meios de comunicação comerciais não vivem mais dos relatos que publicam, mas daqueles que ocultam. Sua influência está diretamente relacionada à sua capacidade de invisibilizar a informação que só comercializa entre públicos exclusivos e excludentes. (Tradução nossa).

⁸⁶ Aqui Rosemberg compreende capitalismo midiático como a formação de poder que concentra para si as informações capazes de gerar mais riqueza e poder ao exercer o controle, a restrição e a classificação dos fluxos de informação a fim de formatar a opinião pública.

protagonistas da matéria de capa do jornal local do dia seguinte que virariam também notícia internacional: “Diante dos meus olhos espantadíssimos emergia de um bueiro um menino, em seguida outro”, conta ela em um *making of* intitulado “O olhar insubordinado” da coletânea de textos-*flâneur* *A vida que ninguém vê*⁸⁷ (BRUM, 2006, p. 193).

Meninos habitantes dos esgotos de Porto Alegre dormiram até mais tarde e foram surpreendidos pelos passantes ao se movimentar para sair de sua residência subterrânea bem depois de o sol se levantar. “Se eu fosse uma burocrata da notícia – e não uma repórter –, eu teria ignorado a rodinha porque estava atrasada e teria voltado para a redação com uma nota de pé de página sobre algo como o último projeto da Secretaria de Obras do município”, rememora Eliane Brum,⁸⁸ que publicou também em 2008 a coletânea de reportagens *O olho da rua* (2008).⁸⁹

Todo o conjunto de *flâneries* da autora pelas ruas centrais e bairros periféricos da capital gaúcha se reconhece nesse gesto de agachamento do corpo para ver o que está fora do foco. Gesto que de alguma forma contém modos heterogêneos de olhar da repórter. “O ponto de vista está no corpo”, ensina Leibniz” (apud Deleuze 1988, p. 16). Nessa escritura, o processo de percepção da realidade e o movimento de corpo são inseparáveis da narrativa cartográfica que se produz. “O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento”, escreve Deleuze (1997, p. 83).

Durante um ano, a repórter-escritora publicou no *Zero Hora*, de Porto Alegre, o jornal de maior circulação do País fora do eixo Rio-São Paulo, pequenos contos-reportagens com histórias de vidas anônimas colhidas em suas perseguições à multidão anônima pelas praças e ladeiras da cidade. Veiculadas em uma coluna semanal intitulada “A vida que

⁸⁷ Vencedora do prêmio Jabuti 2007 na categoria Melhor Livro de Reportagem.

⁸⁸ Autora também do livro-reportagem Coluna Prestes – o avesso da lenda, sobre a história da marcha dos “cavaleiros da esperança” do ponto de vista dos moradores que a testemunharam, a quem chamou de “o povo do caminho”. Para produzir esse deslocamento de olhar sobre a história, ela refez o caminho de 25 mil quilômetros, percorrendo de Santo Ângelo, no Rio Grande do Sul, até San Matias, na Bolívia, em 44 dias de viagem.

⁸⁹ Coletânea de grandes reportagens que dá visibilidade a diferentes povos urbanos e rurais, como habitantes da Brazilândia, comunidades de lavadeiras, idosos confinados em asilos, mineradores, povos indígenas, mulheres parteiras da floresta amazônica etc.

ninguém vê”,⁹⁰ depois compiladas no livro homônimo, as histórias chegavam aos leitores da “edição-sanduíche” de sábado.⁹¹

A proposta dessa nova experiência de discursividade ótica não era exatamente a mesma de Bretonne, para quem tudo na Paris noturna do século XVIII parecia novidade ou notícia e para quem tudo podia ser visível e legível. Mas há nela um olhar que salva, que inclui, que ilumina, que ressarce do anonimato e redime da invisibilidade, que aproxima homens e bichos, um traço do olhar messiânico, senão heroico, dos primeiros narradores do escuro. Ao longo dos tempos “o escrito” não tem deixado de funcionar “como uma cidade para a qual a palavra são mil portas”, como disse Benjamin em suas “Considerações e notas” de 1929-1930 (apud BOLLE, 2000, p. 271). Portas para a rua do outro, abertura para as gentes, palavra é rua, escritura é multidão, naquela ambiguidade imagética benjaminiana, que faz o material literário e o histórico se chocarem para dos estilhaços do passado recolher um novo saber, um novo olhar sobre a trajetória da humanidade.

“História de um olhar”, a primeira crônica de *A vida que ninguém vê*, inicia ensinando que todo lugar cinzento, trágico e desesperançado sempre elege alguém mais trágico do que ele “para ser chutado por expressar a imagem-síntese, renegada e assustada do grupo” (BRUM, 2011, p. 24). Israel vem de um lugar assim, uma vila de operários da indústria de Novo Hamburgo, hoje papeleiros e biscateiros desempregados. Apedrejado e “escorraçado como um cão” por outros meninos, ele espia pela janela, feito um vulto a escola que ele não pôde frequentar e à qual ele chegou por fome biológica (atrás da merenda) e “por fome de olhar”. Mas devagar, como “um bicho acuado, que de tanto apanhar ficou ressabiado, foi pegando primeiro um lápis, depois um afago” e a cada dia dava “um passo para dentro do olhar” e da escola. Antes de contar a história desse adulto infante, “o enjeitado da vila enjeitada”, incluído nos bancos da segunda série do primário pelo olhar de uma professora e por mais “31 pares de olhos de infância” (BRUM, 2011, p. 24), a narradora anuncia:

O mundo é salvo todos os dias por pequenos gestos. Diminutos, invisíveis. O mundo é salvo

⁹⁰ A coluna foi vencedora do prêmio Esso Regional de Jornalismo de 1999.

⁹¹ Considera-se sábado dia morto em termos de tiragem, porque espremido entre a movimentada edição de sexta-feira, recheada de resoluções políticas e econômicas importantes, e a de domingo, que é a mais preparada e fornida da semana, com saída já na tarde do dia anterior.

pelo avesso da importância. Pelo antônimo da evidência. O mundo é salvo por um olhar. Que envolve e afaga. Abarca. Resgata. Reconhece. Salva. (BRUM, 2011, p. 22).

Ao rastrear a episteme do olhar em uma perspectiva arqueológica, autores como Susan Buck-Morss (*Dialética do Olhar; Walter Benjamin e o projeto das passagens*) e Martin Jay (*Downcast Eyes*) apontam a persistência de um discurso antiocularcêntrico no século XX que se espalha por todos os campos do conhecimento e, sobretudo, das artes visuais. Em sua denúncia e recusa à chamada supremacia da visão, uma gama de pensadores tenderia a localizar o olhar como um dispositivo de poder, controle e manipulação por excelência, onde se opera o ponto de articulação entre vigilância e punição (no caso de Foucault, especialmente) e também entre poder e regime de verdade (Nietzsche, Foucault) e ainda entre poder e consumo (no caso de Benjamin, que vê o desejo do olhar como mercadoria).

Mas se o olhar não deveria ser essencializado como o centro onde atuam uma lógica e uma razão opressoras por natureza, é porque ele pode também operar como um dispositivo de contrapoder e de descentralização. Relações de poder suscitam uma possibilidade de resistência tão logo se instalem. Em “Poder e saber”, Foucault (2010b, p. 232) já sustentava essa ideia, afirmando que para todo regime dominante que se ergue, sempre nasce uma resistência real: “A cada instante se vai da rebelião à dominação, da dominação à rebelião.” Fruto da dinâmica revolta-opressão, um olhar autorreferencial, que problematiza a própria fragilidade da percepção, luta para se posicionar, como mostra Hernández-Navarro (2009, p. 120).

El segundo emplazamiento de la insuficiencia de la visión da lugar a un régimen escópico alternativo, un régimen de resistencia. A diferencia del régimen de luz, que pretende ocultar la falta de la visión, el régimen de sombra tratará de poner en evidencia precisamente el punto ciego de la mirada, el escotoma surgido de la constatación de la intraducibilidad de lo visible.⁹²

⁹² “O segundo posicionamento da insuficiência da visão dá lugar a um regime escópico alternativo, um regime de resistência. À diferença do regime de luz, que pretende ocultar a falta da visão, o regime de sombra tratará de por em evidência

Desde o narrador-coruja, a literatura experimenta geometrias e ângulos diversos, diferentes formas de aproximação e de abordagem do desconhecido, na tarefa de percorrer o mistério das ruas e de vencer o muro que separa o observador do homem da multidão. Primeiramente, o olhar do alto, a visão de pássaro de Bretonne; a passagem da *flânerie* filosófica, abstrata, para o exame do pormenor e o retorno a uma lógica do todo. Depois, a perseguição anônima pelas ruas, a leitura das aparências e a distância mantida em uma calculada geometria no conto de Poe. Distância e invisibilidade: o *flâneur* é um vigia à espreita do desconhecido. Ele tenta ler o mistério e desvendar “o crime”, como se o caminho do homem da multidão correspondesse ao quebra-cabeça de um conto policial, mas falha e se recolhe diante do estranho, tomando esse fracasso como a medida do seu mistério.

Em João do Rio, um *flâneur* elegante, peripatético e intrometido percorre as avenidas a passos largos. Caminha com destreza tanto pelas delegacias de polícia quanto pelos teatros e prostíbulos. No cenário da modernidade, onde ele próprio se faz protagonista, esbanja familiaridade, amigo garboso que é do delegado, do político, da prostituta, da artista, do escritor ou do mendigo, a quem volta e meia presta homenagens. Repórter e filósofo, poeta e vagabundo, tem faro para a invisibilidade, conhece a alma humana e mundana em sua pureza e vilania, a ponto de escapar aos clichês e aos maniqueísmos políticos e morais.

Em *Fama & Anonimato*, Talese (2004) coloca em cena um narrador que se aproxima das coisas despercebidas deixando à margem toda a notoriedade em favor da perplexidade diante do ordinário que trafega no esquecimento das ruas. Ou, em um exercício inverso, vasculha em toda celebridade a coisa anônima, a exemplo do célebre perfil do astro norte-americano “Frank Sinatra tem um resfriado” (TALESE, 2004, p. 257-306). Perfil antijornalístico em todos os sentidos, pois parte do fracasso de uma entrevista e de uma antinotícia: a de que o famoso dono da voz – um frágil, irritado e constipado senhor – vive o drama momentâneo de não cantar. Narrador irônico e crítico do regime do espetáculo, Talese torna sua posição geográfica conhecida pelos paratextos, prefácios, posfácios, entrevistas concedidas e *making of* que costumam acompanhar suas reportagens (e acabam se tornando tão célebres quanto elas), onde sabemos de seu posto de observação em alguma esquina, café ou tabacaria.

precisamente o ponto cego do olhar, o escotoma surgido da constatação da intraduzibilidade do visível.” (Tradução nossa).

Inúmeros outros narradores, sobre os quais nem falamos aqui, tentaram no século XX descrever a experiência da invisibilidade saindo do mero estranhamento e vestindo finalmente o olhar do outro. George Orwell é o repórter vidente e visível dos exílios urbanos, que ele resolve vivenciar na própria pele, mastigando a sua experiência a ponto de confundir propositalmente o posto de espia e espiado, sujeito e objeto da observação. Em *Na pior em Paris e Londres*, escreve um ensaio sobre a pobreza do ponto de vista de quem quase de um dia para outro se viu desempregado e começou a viver com 40 xelins por dia em Paris e depois como mendigo em Londres. Saltando de albergue em albergue e depois de viaduto em viaduto, Orwell (2006) empreende uma *flânerie* da miséria nas capitais europeias e faz dessa experiência do olhar o motor de sua narrativa:

Quando você se aproxima da pobreza, faz uma descoberta que supera algumas outras. Você descobre o tédio, as complicações mesquinhas e os primórdios da fome, mas descobre também o grande aspecto redentor da pobreza: o fato de que ela aniquila o futuro. Dentro de certos limites, é mesmo verdade que quanto menos dinheiro você tem, menos você se preocupa. Quando você tem cem francos, fica à mercê dos mais covardes pânticos. Quando tudo o que você tem na vida são apenas três francos, você se torna bastante indiferente: três francos vão alimentá-lo até o dia seguinte e você não pode pensar adiante disso. (ORWELL, 2006, p. 27-28).

O repórter alemão Günter Wallraff foi mais longe no propósito de viver na pele do outro imigrante, e ser capaz de sentir o que ele sente e de ver o que ele vê: disfarçou a identidade e tornou-se estrangeiro no próprio país. Portando lentes de contato negras, peruca negra e tingindo também a pele de negro, ele se fez passar durante dois anos por um imigrante turco. Com o relato dessa arriscada vivência, ele denuncia, no livro-reportagem *Cabeça de turco* (2004), o desrespeito aos direitos humanos sofridos pelos imigrantes clandestinos. Não somente turcos, mas também iugoslavos, espanhóis e gregos na Alemanha do século XX, reduzidos à condição de vida nua por um sistema que continuou, após o nazismo, a reproduzir as mais chocantes práticas biopolíticas modernas estudadas por Agamben (2002, p. 116-122). A experiência de se colocar na pele do outro mostrou que o biopoder continua a eleger os seres “matáveis” sem

que sua eliminação faça do novo soberano um homicida. Durante esse período, Wallraff trabalhou como ajudante em uma fazenda, nas cozinhas e balcões do MacDonald's, como pedreiro em uma empreiteira, funcionário de siderurgia e como cobaia humana em uma indústria farmacêutica.

Experimentando a condição de estrangeiro, pobre e inculto em seu próprio país, o repórter testemunha o regime de semiescravidão da indústria da construção civil, principalmente. Conhece um país invisivelmente habitado por imigrantes trabalhando com salários atrasados, sem direito à folga, indenização por acidente de trabalho ou assistência de saúde. Humanos reduzidos à mera sobrevivência, alimentados com sobras, mantendo em funcionamento o trabalho insalubre e perigoso das indústrias alemãs, mercedores do mesmo tratamento violento dispensado aos animais, em uma mostra de que a máquina antropocêntrica produz entre animais e humanos um grupo de não-humanos submetidos à mesma política de exceção. Para os imigrantes turcos que não cumpriram a meta da multinacional siderúrgica, Alfred, o encarregado pelos operários, grita:

– Bando de macacos africanos, cambada de capadócius, turcos de merda, judeus dos infernos!
 – põe-se a enumerar aos berros. – Vocês não servem para nada mesmo! Devíamos encostar todos vocês na parede e meter um tiro na nuca de cada um! (WALLRAFF, 2004, p. 152).

Ao final da viagem a essa Alemanha de exploração sem limites do estrangeiro pobre e negro, o narrador ainda investiga a seleção de imigrantes para serviços de alta periculosidade em usinas nucleares. Compartilha as condições de vida de homens e mulheres expostos a níveis ultracancerígenos de radiação. Encontra seres humanos animalizados, não no sentido do devir ou da linha de fuga, mas literalmente tomados como organismos biológicos apropriados pelo político.

Em Eliane Brum, o olhar e a escrita do invisível continuam sendo um desafio dramático. Não é necessário vestir a pele do outro, mas é preciso de algum modo encontrar o olhar do outro, aproximar-se tanto fisicamente quanto sensivelmente do seu ponto de vista. A proximidade geográfica dessas experiências é tanto mais valiosa quanto mais o deslocamento de corpo ao encontro do acontecimento está prestes a desaparecer do campo de atuação do repórter. De maneira que o quase arcaico “jornalismo de rua” torna-se reminiscência de um tempo em que

toda forma de comunicação se estabelecia e se definia pela interação entre dois corpos. Aura melancólica deste jornalismo de negócios em que o corpo, como mídia primária,⁹³ acaba dissolvido em uma rede de mediações cada vez mais constituída pelo afastamento físico.

Abrigada no jornal, a descrição caminhante continua a disputar o espaço com os anúncios, como ocorria sugestivamente no conto de Poe, mas a narrativa não se esparrama mais pelas páginas dos jornais e revistas, como *A Alma Encantadora das Ruas* se espalha na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Vai ficando mais despida e econômica, quase telegráfica, a ponto de caber em uma coluna, em uma só página tabloide ilustrada. A narradora de Brum se faz visível na medida em que localizar sua perspectiva é importante para problematizar a abordagem do outro. O lugar de autoria não é o de quem cria a narrativa, mas o de quem encontra um outro com uma boa história de invisibilidade nas ruas e, no sentido de que o corpo é o texto em exposição, torna-se autor de um texto encontrado.

Cada personagem de *A vida que ninguém vê* é assim inventado por essa cartografia do olhar, profundamente marcada por uma poética espacial das margens. Em “O gaúcho do cavalo de pau”, um burlesco rei de rodeios extravasa em uma vassoura o talento para a montaria e o delírio-animal da fome de planícies. A estátua de um herói da guerra do Paraguai, personagem de “O conde decaído”, vai descendo no patamar da glória cívica no mesmo ritmo em que as autoridades a transferem da praça central para logradouros mais desprestigiados. Transportado em uma caixa de madeira improvisada, o garoto do morro de “O menino do alto” empreende uma saga diária hercúlea nos ombros do pai para chegar à ajuda médica do mundo “do baixo”, onde mora a esperança de recuperar os movimentos. A crônica “O cativo” inverte a posição de homens e bichos, arrastando os espectadores para dentro das grades do zoo, enquanto os animais de cativeiro, mesmo quando livres das jaulas, permanecem prisioneiros das neuroses humanas, em um cerco onde dominados e dominadores acabam trancafiados. Mesmo depois da morte da menina que pede esmolas nos semáforos, a crônica “Sinal fechado para Camila” faz sua voz ecoar

⁹³ A esse respeito, Norval Baitello (1999) diz que o corpo é a primeira mídia do homem, cujos gestos, articulações, movimentos ou ausência deles serão lidos por outros corpos. Baitello toma como ponto de partida a teoria de Harry Pross em *Investigação da Mídia*, que estabelece uma relação entre a gênese das mídias e seu afastamento do corpo, com a adoção de “aparelhos extracorpóreos” de transporte e amplificação da mensagem (apud BAITELLO, 1999, p. 6).

entre os carros, rompendo a barreira dos vidros. O protagonista de “O Sapo” vê de baixo o mar de pernas que ele tenta parar para ganhar uma moeda. Para chegar a esse homem com devir-anfíbio, a repórter muda geograficamente seu ponto de vista acreditando assim olhá-lo da mesma linha de perspectiva:

O mais incrível é que o Sapo estava ali há 30 anos. E há mais de uma década nos cruzávamos na Rua da Praia. Minha cabeça no alto, a dele no rés do chão. Eu mirando seu rosto. Ele, os meus pés. Só dias atrás tive a coragem de agachar e nivelar nossos olhares, subvertendo as regras do jogo de que ambos participávamos. Não nos reconhecemos. (BRUM, 2006, p. 60).

Vozes anônimas retornam ao final de algumas narrativas como parte da crônica-reportagem em forma de entrevista *ping-pong*, que é, no discurso jornalístico, um ponto de contato com o teatro pelo discurso direto. Interpelada pelo narrador, a fala dos protagonistas vem a ser essa reminiscência retórica do drama, que empresta singularidade, vida e força de testemunho à narrativa jornalística. Mas, nesse contexto, o gesto de ouvir o outro também coloca em questão o regime de verdade do olhar, perturbando-o com o sentido da escuta-escrita – que ao mesmo tempo descentraliza e reintegraliza a percepção.

Vitrines do regime escópico do consumo, os jornais impressos ou televisivos são o grande alvo da crise do racionalismo e da objetividade. Neles se cristaliza a crítica a toda forma de representação, exposição e invisibilidade. A visão continua tendo lugar nevrálgico na percepção do outro e da realidade, mas exige que o espectador se veja criticamente no que mira e no que se expõe. Nó corpóreo onde o eu perde o seu centro e onde a percepção multissensorial perturba a separação entre sujeito e objeto, ela não produz nenhuma garantia de verdade. O narrador-coruja continua apostando na exploração sensível do mundo, mas como fazer poético, o olhar só se legitima na experiência autorreflexiva sobre o próprio gesto da visão.

Em uma perspectiva anacrônica, o olhar-coruja se afasta do ocularcentrismo e da função do vigilante iluminista. Pois o olho nada mais é do que o lugar oco de intersecção potencial de todos os sentidos que tocam o mundo e são tocados por ele. E também o ponto de contato com uma nova razão e uma nova sensibilidade ética e estética. Uma vontade de verdade acordada por uma urgência do agir quer se desinvestir

das estruturas invisíveis de controle e domesticação que orientam, no jogo das relações de poder, o que é digno ou não de ser olhado. A cidade, labirinto de heterotopias onde as coisas e os seres se exibem ou são exibidos, nunca foi apenas um cenário flutuante do narrador. Ela se aprofunda como quadro, espelho crítico onde ele se vê – ele nos vê –, como povos, como bichos, plantas, objetos, manequins.

2.1.8 O flâneur do século XXI vai ao zoológico

O conciso embuço,
o inuso, o uso
mais oiminal.
Hílare cassandra
sapiencial.

(“Coruja”, Guimarães Rosa⁹⁴)

Nesse efeito-moldura, o jardim zoológico é, como os circos também o são, um dispositivo urbano remanescente do iluminismo muito emblemático para pensar a demarcação e exibição pública dos limites entre humanidade e inumanidade. Arte dos limites, a literatura volta e meia comparece a essas ruelas, a essas passagens, passeios perigosos por zcos e jardins botânicos, dos quais Clarice Lispector é grande adepta. Mas também Wilson Bueno inscreve os animais de *Jardim Zoológico* (1999) no hibridismo subjetivo que compõe o humano e nos cruzamentos transnacionais dos contágios que atravessam os países sul-americanos. E Murilo Mendes (1972) inventaria os bichos fundidos às imagens de infância, na “Seção microzoo”, de *Poliedro*.⁹⁵

Ao mesmo tempo, os zoológicos que conhecemos recebem uma inscrição da modernidade na medida em que mantêm, a exemplo dos museus naturais onde muitas vezes se abrigam, o contato com a natureza que foi banida das cidades. “Zoológico e cidade operam como espaços em que a natureza fica inserida numa ordem estranha a ela mesma”, analisa

⁹⁴ ROSA, João Guimarães. “Zoo” (Whipsnad Park, Londres). In: **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 69.

⁹⁵ Sem esquecer Murilo Rubião (1977), que concentrou um volume vertiginoso de metamorfoses humano-animais em um único conto: “Teleco e o coelinho”.

Álvaro Fernández Bravo (2011, p. 224), no ensaio intitulado “Desenjaular o animal humano”.

Sob o impacto da *zooflânerie*, Guimarães Rosa (1985) interpola, em *Ave, palavra*, sua obra póstuma, um imenso bestiário — possivelmente o maior até hoje elaborado pela literatura brasileira. “Miscelânea”, como ele próprio a designou, integra um conjunto marcado pela heterogeneidade de seres e textos que se hibridizam, confundindo-se entre crônicas, contos, relatos, flagrantes urbanos, anotações sobre passeios por espaços expositivos da cidade, poemas, reflexões separadas por asteriscos, aforismos, reportagens poéticas, fragmentos de diários, frases de pósticos e oratórios. Tirante alguns inéditos, textos de gênero inclassificável, publicados a título de colaboração em jornais e revistas brasileiros por um período de vinte anos, de 1947 a 1967, muitos deles no diário carioca *O Globo*.

Visitas a zoológicos e cativeiros de grandes cidades engendram os textos das séries “Aquário” (Berlim e Nápoles) e “Zoo” (Hamburgo, Londres, Paris e Rio de Janeiro). Mas o bestiário extravasa para todo o livro, que acaba por elencar centenas de personagens animais e vegetais.⁹⁶ Do Rio, de Paris, de Londres e Berlim, vêm para o bestiário coelhos, esquilos, porcos espinhos, corujas, hienas, mas principalmente animais de cativeiro que colocam o público diante de três acontecimentos graves: a exposição, a prisão e a ameaça de extinção. Estão em evidência não tanto os bichos da fauna brasileira de temática sertaneja, como nos célebres romances e contos rosianos, mas girafas, zebras, elefantes, leões-marinhos, rinocerontes, hipopótamos, pantera negra, camelo, leão e um “lince zarolho”, anômalo como os indivíduos das galerias de Kafka.

Animais da mesma espécie se repetem em diferentes partes do mundo, sem uma relação de identidade com as cidades-sede das *flâneries*,

⁹⁶ No Zoológico da Quinta da Boa Vista, no Rio, aparecem perfilados pela palavra indivíduos raposa, pavão, graúna, ema, cobra, quati, tamanduá, carneiro, jaburu, garuramo, araponga. Cada animal tomado na narrativa do seu lugar de cativeiro e da sua singularidade de ser. Macacos, carneiros, gamos, araras — a quem o *flâneur* chama de “velhice colorida”. Do Jardim de Plantes, em Paris brotam um elenco de répteis, cascavéis, crocodilos, anfíbios, aves, roedores, além de pequenos mamíferos, como o texugo, mangusto, jaratataca, muscardim (rato miúdo), toirão, toupeira, sapaju, irara, doninha. No Bois de Vincennes, o bestiário põe em cena um gesto existencial do faisão, cisne, pinguim, marreco, gnu, cabrito, veado, cervo, búfalo, bisão, dromedário, camelo, cornélia ou gralha-corva, camaleão, iaque, focas, chimpanzés, leões, tigres e ursos de espécies diversas. Flagrados em posturas e movimentos de corpo, eles apresentam um modo de se colocar no mundo.

que parecem compor muito mais um não-lugar do que uma demarcação de pertencimento ou de caracterização dos personagens. Índice irônico, a referência às cidades dos zoológicos nos títulos chama muito mais atenção para o fato de que, não importa em qual parte do mundo, os bichos estão sempre deslocados do seu ambiente quando aprisionados pelo homem. Passeando pelas jaulas, o poeta é, como na bela imagem de Vitor da Costa Borysow (2010, p. 87), um novo Adão a reconstruir com a obra humana da palavra a zocriação divina extraordinariamente diversa que ele contempla nos dispositivos de exposição. Uma obra onde pode, ao mesmo tempo, observar e ler a si próprio, como na epígrafe do pórtico do zoológico de Hamburgo: “Amar os animais é aprendizado de humanidade”.

Concentrado na tarefa de descrição, o observador faz acontecer a palavra rica de elipses que suprimem verbos de ligação, conectivos, adjetivos e sabotam sintaxes prontas em favor dos inacabamentos. Economia máxima de conjunções e complementos, para que cresça a palavra-animal, substantivo concreto, palavra-gesto, livre de uma subjetividade autoritária ou de uma emoção que já chega pronta ao texto.

Na *rookery*:⁹⁷

A águia – desembainhada.

O urubu: urubudista.

As corujas de cabeças redondas: cor de piano, cor de jornal.

* * *

A coruja confusa e convexa – belisco que se interroga: cujo, o bico central.
(ROSA, 1985, p. 68-69).

Desconstrução de símbolos, expressões e imagens-clichês para abertura de novas relações de sentido e proposições metalinguísticas. Nessa *secura* fotográfica de palavra-animada transitam, sem alarde, possibilidades de reflexão e de analogia, como no caso do meditativo urubu-buda, da águia-guerreiro ou da coruja-jornal. Os olhos inquisidores da coruja, associados ao interesse pela história secreta, retorna em outros fragmentos ao “Zoo” de Berlim. A cada vez a escritura flagra um novo gesto do pássaro que o tira do lugar-comum, sem desprezar o enigma do seu olhar pensante e da sua presença noturna na Terra. “A coruja não agoura: o que ela faz é saber os segredos da noite.” (ROSA, 1985, p. 194).

⁹⁷ Colônia de galinhas ou outros animais (conf. BORYSOW, 2010, p. 88).

O poeta produz à maneira de um repórter, a quem o leitor, não podendo estar presente a todos os eventos e lugares, atribuiu legitimidade histórica de reportar o que vê através das grades. Nesse trabalho, “a palavra é o único material que resta ao escritor”, como assinala Borysow (2010, p. 86). Ao examinar os manuscritos de Guimarães Rosa no Instituto de Estudos Brasileiros, o pesquisador encontrou uma curiosa coleção de artigos de periódicos sobre animais organizada pelo autor que oferece possibilidades de conexão com o bestiário do *flâneur* rosiano. Igualmente intitulado de *Zoos*, o álbum reúne grande quantidade de recortes de jornal publicados entre 1948 e 1951, quando atuava na Embaixada do Brasil, em Paris. Os artigos selecionados incluem leituras do *Le Figaro*, *The New York*, *Herald Tribune* e *The Times*, conforme o índice cronológico acrescentado pelo escritor, que também traduziu a maior parte dos recortes para o português.

A caprichosa edição particular que Guimarães mandou encadernar em capa dura, com tipos dourados na lombada, traz em sua gênese muito mais do que um registro mimético. Pelo que sugere Borysow (2010, p. 85), o álbum de jornal serviu ao *bricoleur* como parte da matéria-prima para a crônica zoográfica inserida em *Ave, palavra*, na “procura da intimidade textual” necessária para “descrever e compor personagens animais”. Em um processo antropofágico de criação literária – em muitos sentidos ecológico –, os textos se alimentam dessas reportagens e artigos de jornais estrangeiros sobre a “vida natural” e retornam intensa e poeticamente transformados aos jornais brasileiros. Retornam como palavras de viagem, deslocamentos ao mesmo tempo geográficos e interiores provocados pela exposição impactante a uma galeria infundável de seres. Em vias de desaparecer, eles oferecem, com suas existências singulares, um dizer à humanidade e à literatura.

No plano do imaginário, no plano da palavra, que é também ave, pássaro, movimento, saudação à vida, o escritor estabelece com esses animais selvagens, dóceis ou ferozes uma secreta cumplicidade. A experiência de atravessar as grades e sentir-se na pele do outro provoca um afastamento de si e da linguagem sem sair dela. Voltar-se para o funcionamento do corpo e para a expressão do outro é sempre uma oportunidade dramática de distanciamento do eu. Sobretudo em um espaço com a potência de colocar em crise o observador diante do reflexo crítico de seu próprio enclausuramento. “A recriação da experiência alheia traduz o ritual de dessubjetivação e desposseção vividos pelo escritor”, analisa Eneida Maria de Souza (2011, p. 248) em “O escritor vai ao zoológico”. Esse voo – esse trânsito – encoraja a literatura a inventar uma subjetividade possível para o animal, como o fragmento

publicado em *O Globo* de 24 de junho de 1961. Nele se arma a cena de um ratinho branco jogado dentro da jaula de uma cascavel para que os visitantes do Jardim de Plantes, em Paris, pudessem ver o espetáculo da devoração.

Uma cascavel nas encolhas. Sua massa infame.
Crime: prenderam, na gaiola da cascavel,
um ratinho branco. O pobrinho se comprime
num dos cantos do alto da parede de tela,
no lugar mais longe que pôde. Olha para fora,
transido, arrepiado, não ousando choramingar.
Periodicamente, treme. A cobra ainda dorme.
(ROSA, 1985, p. 215).

Poupando respeitosamente o leitor e a si próprio da cena final do bote, o *flâneur* prossegue seu *tour* dolorosamente divertido pelo Jardim de Plantes. Mas a cada parada diante de outra gaiola ou jaula a narrativa agoniza, interpolando frases que evocam e lamentam o trágico espetáculo anunciado. Seguem os comentários bem humorados sobre a toupeira, “que só entende do subsolo”, pois “a treva terrânea conformou-a”, e a jaratataca sulfídrica, “um animalzinho, seguro, digno de si e pundonoroso: fede quando quer em legítima defesa”. Uma página depois, o poeta volta à cena, com um misto de aforismo e *hai kai*: “Perdoar a uma cascavel: exercício de santidade.” (ROSA, 1985, p. 216).

É como se fragmentos de um filme ou de uma lembrança traumática que o inconsciente não deixa esquecer surgissem inesperadamente em uma narrativa maior. E após as ternas, bem humoradas e líricas referências à irara, à raposa e ao sapo, a narrativa volta a evocar a agonia, como se fazendo a marcação musical de um réquiem:

Silêncio tenso – como pausa de araponga.

* * *

Pela cascavel por transparência, vê-se o pecado mortal. (ROSA, 1985, p. 217)

Culpar a cascavel, contudo, não aplaca a consciência: “Há também o riso do crocodilo”, que também é o do bote, e a visão interior do sapo, que “não fecha os olhos: guarda-os, reentrando-os na caixa da cabeça”. E depois de inventariar e descrever com espanto os engenhos respeitáveis e mortíferos das diferentes serpentes, a tensão diante da iminência do crime

vem à tona com mais força ainda: “Meu deus, que pelo menos a morte do ratinho branco seja instantânea!” (p. 218). Uma sequência de descrições poéticas infinitamente afetuosas sobre as espécies de ratos (“Os jerbos, casal – ratinhos mínimos cangurus – dormem abraçadinhos”) parece aliviar os nervos. Mas esses pequenos estudos da ternura e delicadeza dos seres abjetos só distraem a leitura para um novo clímax. É quando o poeta sai finalmente de trás da terceira pessoa para intervir na narrativa em curso: “Tenho de subornar um guarda, para que liberte o ratinho branco da jaula da cascavel. Talvez ainda não seja tarde.” (ROSA, 1985, p. 219).

Aparentemente subjetivista, a intervenção aprofunda o processo de distanciamento do eu em favor de uma abertura para a alteridade. Ocorre de imediato o engajamento ético dessa voz narrativa despossuída e descentrada de si mesma. Seduzido por seus animais, o escritor retorna com muitos e diferentes arranjos ao estribilho da partitura órfica, sem que o conflito se resolva até o último acorde: “Mas, ainda que eu salve o ratinho branco, outro terá de morrer em seu lugar” (p. 220). E não sendo a cascavel culpável pela sua fome ou por seus instintos, o crime caberá ao narrador, de quem agora o leitor é totalmente cúmplice como espectador desdobrado: “E deste outro, terei sido eu o culpado”.

Sob a provocação dessas experiências de encontro e de choque, a narrativa compartilha sentidos, afetos e necessidades, potencializando os devires e a hibridização das formas. “Rosa parece, nesses fragmentos, entrar no corpo do rato e, como que por contágio, trazer para o corpo das palavras o tremor e o olhar ‘transido, arrepiado’ do animalzinho”, analisa Maciel (2006, p. 55). Marcado desde seu fundamento pela indiscernibilidade dos gêneros literários e pelo contágio entre espécies, o “bestiário poético-afetivo” produz uma comoção lírica, com gravidade sonora, mesmo quando há ironia. A linguagem rosiana se volta toda para a literalização dos gestos animais e de sua condição no cativeiro:

O mangusto é só a diminutivos. Eis: um coisinho, bichinho ruivo, ratote, minisculim, que assoma por entre as finas grades a cabecinha tringularzinha. Mimo de azougue, todo pessoa e curiosidade, forte pingo de vida. Segura as grades, empunha-as, com os bracinhos para trás e o peito ostentado, num desabuso de prisioneiro veterano. Mas enfeitaram-lhe o pescoço com uma fitinha azul, que parece agradar-lhe mais que muitíssimo. (ROSA, 1985, p. 218).

Cidades ainda oferecem essas zonas fronteiriças de experiência do limite, e o jardim zoológico é certamente uma das mais perigosas, pois o faz pensar: “Se todo animal inspira sempre ternura, que houve então com o homem?” (ROSA, 1985, p. 122). Cercado do mito, do sonho, leveza e encantamento, um passeio vagabundo e bem-humorado do *flâneur* pelo perímetro urbano pode assumir abruptamente uma gravidade e uma densidade kafkianas ou clariceanas. Sobretudo se é impactado por eventos aparentemente hilários, como a humanização de um macaco colocando em xeque a zona de demarcação entre o civilizado e o selvagem e em última instância entre o humano e o animal.

Na mirada do escuro, o animal e a animalidade como potência de devir para o homem fazem parte do campo do invisível. Por trás dos muros entre civilização e barbárie que essas crônicas de rua ajudam a derrubar, surge um verdadeiro bestiário humano-animal. Percorrendo os dispositivos de exposição de Porto Alegre e outros municípios gaúchos, Eliane Brum (2006) passeia e faz desfilar diante de si *A vida que ninguém vê*. O macaco que fugiu da jaula, virou homem e foi ao bar beber uma cerveja abre o bestiário da crônica “Cativoiro”. Quatro séculos de *flânerie* levam a esse passeio arriscado pelo abismo do zoológico.

A viagem começa de um modo enganosamente distraído, com uma notícia bizarra ou, como se diz no jargão jornalístico, com um “gancho”: a fuga do macaco chamado Alemão que habitou “um dia” o Zoológico de Sapucaia do Sul. Em “um domingo de sol”, o primata consegue finalmente abrir o cadeado da prisão. Mas quando poderia alçar a liberdade, em vez de “ouvir o vento sussurrando promessas em seus ouvidos” e se embrenhar nas árvores do bosque em volta, caminha até o restaurante do zoo e se senta no balcão para bebericar cerveja, feito homem.

Como enfatiza a voz narrativa, nessa história real, o que perturba e espanta não é que o macaco se pareça com a espécie humana: “isso é tão velho quanto Darwin” (BRUM, 2006, p. 54). O aterrador, continua ela, é que, podendo provar a liberdade, o símio lhe dá as costas, perfazendo o círculo da escravidão consentida, desvelado pelo jovem jurista Étienne de La Boétie (1999) já em meados do século XVI. Conclusão a que a narradora chega após sua “visita subversiva” ao Zoológico de Sapucaia do Sul: no cativoiro, os animais se humanizam. “O cárcere lhes arranca a vida, o desejo e a busca.” (BRUM, 2006, p. 56). Nós humanizamos os animais quando não afirmamos totalmente o outro “de onde já não há mais volta ao mesmo”, como mostra Blanchot (2010, p. 53).

Que não se deixe passar batida essa queixa retardatária contra a humanização do mundo quando a última palavra de um jornalismo que se

opõe com justeza à coisificação e à massificação das pessoas pelo domínio da informação é tudo humanizar. Um “jornalismo humano”, que constrói “personagens e cenas humanizados”, ganhou nos últimos tempos uma positividade primeira, uma valoração apriorística e redentora quando se trata de analisar as narrativas midiáticas. Como se o percurso histórico dos meios de comunicação, alimentado por uma linguagem da economia e do controle, não fosse, de inúmeras formas, o triunfo mesmo do projeto humanista pedagógico e civilizatório. Como se a propalada narrativa da vida cotidiana no planeta não tivesse se centrado majoritariamente na escuta das vozes e dos personagens oficiais. Das “fontes” que servem de modelo do homem, em torno do qual todo o resto – as plantas, os animais, os climas, os astros, os objetos, as paisagens, os outros humanos, enfim têm sua força e sua autonomia obliteradas pela função de cenário, coadjuvante ou figurante. E como se a obediência a todo o aparato discursivo que ordena e normatiza a narração e a publicização dos “fatos” não estivesse a serviço do controle e da disciplina necessários à ideologia do progresso. O protesto contra o humanismo que destrói o desejo de liberdade vem, portanto, se distanciar energicamente do discurso antropocêntrico na práxis jornalística dominante.

Já nos anos 60, Clarice Lispector perseguia a aguda “desumanização” do olhar e da escritura no império humanista da notícia. Jornalista por força das circunstâncias, por necessidade de sobreviver, como ela repetia ironicamente, não fazia a esse espaço editorial, como a qualquer outro, concessões de nenhuma espécie, sejam de forma ou conteúdo. A sobrevivência-scherazade nas colunas semanais nunca separou a sedução do leitor da guerra declarada contra o julgo do sultão no cerceamento dos formatos, tamanhos, linguagem, abordagens ou temas aos dispositivos que “cabem no jornal”.⁹⁸ Sedução de odalisca e resistência de guerrilheira compõem um só drible na luta contra a regulação da identidade dos textos e dos seres em favor de “temas que morrem”.

Uma obra que exalta a beleza grávida de devires compreende a *des-humanização* (ou desdomesticação) dos animais e do próprio homem como um modo de tirar dos seres e dos objetos o estatuto de utilidade

⁹⁸ Apenas para citar um exemplo dessa verve metacrítica, em “Ao correr da máquina I” (17/04/1971), de *Aprendendo a viver*, seleção de “crônicas” publicadas no *Jornal do Brasil* entre 1968 e 1973, a narradora indaga: “Escrevo à medida do meu fôlego. Estarei sendo hermética? Porque parece que em jornal se tem de ser terrivelmente explícito. Sou explícita? Pouco se me dá.” (LISPECTOR, 2004, p. 155).

capitalística e devolver-lhes o direito e a leveza de existir plenamente. Clarice escreve uma obra no aberto à virtude e à bondade que não são produtos da obrigação humana, que não impedem o contato afetivo com a raiva e com o mal, para que a maciez, a ternura ou a “doçura” da vida devenham em seu estado de graça. “Gratidão à máquina”, elogio ao animal-texto: expressão do cansaço do humanismo conquistando o espaço do controle dos afetos do mundo-jornal, ali onde a escritura datilografada também se faz maquínica, fluxo e devir:

Essa tendência atual de elogiar as pessoas dizendo que são “muito humanas” está me cansando. Em geral esse humano está querendo dizer “bonzinho”, “afável” se não meloso. (LISPECTOR, 1992, p. 65).

A herança crítica ao humanismo chega à narradora-*flâneur* do século XXI. Como ela avisa em “O cativo”, há sempre duas maneiras de se visitar os zoológicos enquanto monumentos à superioridade humana: com ou sem inocência. “A primeira é a mais fácil. E a única com satisfação garantida. A outra pode ser uma jornada sombria para dentro do espelho. Sem glamour e também sem volta.” (BRUM, 2006, p. 53). Ela, divertidamente, conduz os leitores para a opção sombria e subversiva. Em seu passeio pelo zoológico, a jornalista vai, diante de cada vitrine-jaula, buscar a história de vida do exótico habitante em exposição até chegar ao fosso do cativo. Mas as grades que separam humanos e animais, concebidas para a prisão de homens, como lembra Bravo (2011, p. 228), são também um dispositivo de contato entre os dois reinos: ao mesmo tempo que separam, reforçam o efeito de espelho.

Beto, o babuíno sagrado, espanca a companheira e arranca pedaços do próprio corpo durante os acessos de fúria provocados pelas crises de impotência não contidas com as doses diárias de Valium. Nascidos em cativo, os tigres-de-bengala não têm história: “já chegaram ao mundo sem essência”, são uma vida sem devir, “um desejo que nunca se tornará”. Os registros ancestrais das selvas úmidas da Ásia no seu corpo só os torturam, pois “de nada serve a sanha a quem dorme enrodilhado, exilado não do que foi, mas do que poderia ter sido”, assim como “de nada servem as presas a caçadores que comem carne de cavalo abatido em frigorífico.” (BRUM, 2006, p. 55).

Tigres-de-bengala compartilham com os ursos a mesma obediência doméstica, já sugerida por Guimarães Rosa (1985, p. 122) em sua poética de zoológico: “O jovem leopardo coreano – cabeçudo e gatorro – sofre de seriedade.” Ao dar à luz, a urso-de-óculos ensinou ao

seu urso-criança a arte da resignação, arrastando-o pela orelha até que ele assimilasse sozinho o caminho para as entranhas da furna na hora de se recolher. A solitária elefanta Pinky tem uma história traumática: depois de assistir à tentativa de fuga dos outros elefantes que pularam no fosso, compreendeu que “é implacável a punição para quem ousa dar um passo além do permitido.” (BRUM, 2006, p. 56). Entra em cena uma zoografia às avessas, em que todos vão involutivamente se parecendo com os homens para quem são exibidos: de um lado, apatia e resignação; de outro, agressividade e histeria. Animais com um duplo traço humano manifestam as neuroses urbanas dos homens de cativeiro que os procuram na certeza de um álibi:

Um zoológico serve, principalmente, para que o homem tenha a chance de, diante da jaula do outro, certificar-se de sua liberdade. E da superioridade de sua espécie. Pode então voltar para o apartamento financiado em 15 anos satisfeito com a vida. Abrir as grades da porta contente com os molhos de chaves e se aboletar no sofá em frente à TV. Acorda segunda-feira feliz para o batente. Feliz por ser homem e livre. (BRUM, 2006, p. 54).

Essa referência jocosa e cética à “liberdade” do homem enfatiza que uma volta pelo zoo pode levar à descoberta dolorosa, fora da inscrição de uma atividade de entretenimento, de que os homens criam senhores para os animais e para si próprios. Intuição dos cadeados invisíveis que dominam a espécie humana colocando à mostra um silencioso adestramento para a vida em prisão. O *flâneur* dos zoológicos que embarca na jornada sombria para dentro do espelho corre sempre o risco de se perguntar: quem está enjaulado? Efeito-dobradiça da grade que atravessa a obra de Lispector (1978, p. 14-15) em suas recorrentes visitas às fronteiras da loucura, da criminalidade e da animalidade:

O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho. A prisão é segurança, as barras, o apoio para as mãos. Então reconheço que a liberdade é só para muito poucos. De novo coragem e covardia se jogaram: minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Pois sei que minha coragem é possível. Começo a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. E é isso o

que torna intolerável a segurança das grades; o conforto desta prisão me bate na cara. Tudo o que eu tenho aguentado – só para não ser livre.

Resulta daí a percepção brutal de que os habitantes das cidades são objeto de atração de um grande zoológico. Bastando mudar de perspectiva, quem está fora passa para dentro das grades, muda da condição de expositor para objeto de exposição, presa de seu próprio olhar, do seu próprio cativeiro. Cão ou carcereiro, juiz ou avestruz, ninguém escapa aos devires do zoológico ou à verdade irrecusável da “Fisiognomia” do poeta Rodrigo de Haro (2011b) em *Folias do Ornitórrinco*. Este retorno à sabedoria do naturalista Giovanni Batista Della Porta revela que em todos os atores há um fundo inumano perfilado no rosto e no sangue.

Tigres, Asnos. Chacais.
Todos exibimos na face
os traços do animal
armoriado que Gian

Batista Della Porta
isento de malícia
localiza, per-
filado no sangue

demonstrando

a irrecusável verdade
da fisiognomia. O tigre.
O boi, O cão

alado. Rampante. Frívolo
ou sisudo. Confiante, tor-
tuoso. Ninguém foge
do mágico zoológico.

Avestruz, juiz.
Cão, carcereiro.
(HARO, 2011b, p. 57)

O reflexo da cela pode assustar ainda um pouco mais: a experiência humana do macaco, nosso parente mais próximo, mostra a irreversibilidade do processo de enjaulamento, essa viagem “sem glamour e também sem volta” (BRUM, 2006, p. 54). Por isso – e porque a

vingança é sempre uma arma contra o vingador -, a resposta do símio, que é um ser de voz e não um ser de fala, como acredita Agamben (2008a, p. 15), só pode se dar na própria medida do cativo e do próprio homem. Essa voz, esse gesto animal, tem o tom e o som da galhofa, pois se o macaco falasse, sua palavra não poderia ser outra senão a da ironia da voz do orador símio aos cientistas de “Um relato à Academia” (KAFKA, 1989).

Como espaços urbanos de entretenimento de massa na modernidade, os zoológicos acumulam as funções de espetáculo, exploração, teatro, adestramento, tortura e sacrifício. Mas esses limites nem sempre foram socialmente muito demarcados. Houve um tempo em que certos tipos humanos literalmente partilhavam as mesmas jaulas do espetáculo animal, referendando as classificações graduadas de espécies nos patamares mais baixos da escala de evolução, como nos mostra o filme *O Homem-elefante*, de Lynch (1980). Através de Bravo, que cita Hagenbeck, que é por sua vez citado por Kafka em “Um relato à academia”, sabemos que durante o século XIX, quando a exposição de seres humanos enjaulados foi popularizada, homens lapões eram exibidos em feiras ou zoológicos junto aos alces da Escandinávia e africanos dividiam as grades com diferentes espécies do mesmo continente, como avestruzes, elefantes ou camelos.

Antiga essa aliança das minorias, dos povos humanos e animais no espaço do zoo. “O crescimento da vida urbana distanciou os animais do espaço comum (compartilhado) com os humanos e os confinou a celas onde podiam ser observados pelas massas urbanas.” (BRAVO, 2011, p. 226). Mas não conseguiu apagar a força atávica dessas redes malditas: a prática de observação de animais presos no zoológico “opera como fragmento de vida selvagem incrustado no espaço urbano do qual se aproxima e se distingue, roçando-o e limitando-o.”

Na era das mídias a questão da exibição assume uma implicação ética e estética mais grave, sobretudo colocando em questão se a visibilidade é concedida pelos povos ou, ao contrário, produzida por estereótipos e exposição forçada. O zoológico pode ser tanto um protótipo fechado da violência desse modelo de exposição quanto os sinais fechados das avenidas. Para serem visíveis, os povos menores encontram e criam contradispositivos de exibição não demarcados como espaços expositivos. É neles que a narrativa *flâneur* do cotidiano busca seu dinamismo.

Quando o semáforo enrubesce, os olhos ameaçadores e o rosto ranhento da menininha de seis anos de “Sinal fechado para Camila” grudam na vidraça dos carros. Ela já morreu, mas sua voz engraçadinha

continua a reverberar nas sinaleiras... “Tio lindo, tia linda do meu coração. Eu pergunto a você se não tem um trocadinho ou uma fichinha pra essa pobre garotinha...” (BRUM, 2006, p. 126). A linguagem do escuro do humanismo, clariciana mesma, escorrega para um tom publicitário fingido, desagradável ao ponto do insuportável. Dirigindo-se de dedo em riste ao leitor invisível dos jornais, no tom conativo do merchandising, a narradora aproveita os versinhos de Camila para fazer seu comercial do deboche.

E ecoam no ar as ruínas dessa voz publicitária, agora totalmente imiscuída na voz da poetinha morta, negociando a palavra da literatura com a palavra da persuasão: o horror tem a gramática do clichê, insuportavelmente óbvia, insuportavelmente imperativa: “Não se iluda. Você não vai escapar. Há um exército de Camilas pela cidade. Haverá sempre uma delas tentando arrombar o vidro do carro com a urgência da sua fome.” (BRUM, 2006, p. 126). Na eliminação das marcas da origem do discurso já não são mais apenas as vozes da narradora e da personagem que se confundem, mas um povo de meninas ameaçadoras repetindo em coro as rimas de Camila... flagradas na rua e metidas na Febem... fugitivas de uma escola sem balanços e sem gangorra...

Camila, a indiazinha negra afogada nas águas da cidade/selva em um dia de sol... a gangue de selvagenzinhas urbanas “sujando o seu patrimônio”... interpelando o tráfego humano na série anônima e coletiva de suas singularidades expostas... formando uma população de crianças de sinaleira... um povo de calcinhas se refrescando nas correntezas do Guaíba... um povo literalmente e subversivamente menor, rasgando a sintaxe humanista do jornal com uma série inúmeras vezes minoritária: criança-menina-negra-pivete-bicho... uma menina-loba grudando o rosto nu no vidro dos carros... sua voz ranhenta ecoando como ruído, como rumor na fala da repórter, entre um tom afetuoso e agressivo que desterritorializa toda a familiaridade sanguínea em favor de um parentesco do tipo matilha, alinear: “E agora, tio lindo, tia linda, o que você vai fazer?” (BRUM, 2006, p.128).

Como exigem os estatutos de veracidade do jornalismo, os personagens humanos e inumanos têm nome, sobrenome, codinome, idade, endereço, caracterização física, identidade social, especificidade, informação, dados, enfim. “A menina se chamava Camila. Camila Velasquez Xavier. Tinha dez anos. Mas os dez anos dela equivalem a cem dos seus.” É preciso negociar com o mundo dos dados e com o discurso da verdade um lugar para a narrativa do devir. Por isso a recorrência irônica às informações. “No bairro onde ela nasceu, o Bom Jesus, 17 como ela morreram antes de completar um ano em 1977. [...] Lá, o

controle da população é feito ao natural. Só em janeiro, já tombaram quatro.” (BRUM, 2006, p. 126).

Literatura é enunciação coletiva de um povo menor que cava o seu esconderijo nas fronteiras de um Povo majoritário. “Ou de todos os povos menores que só encontram expressão no escritor e através dele”, diz Deleuze (1997, p. 15). Um povo em busca de coxilhas de vento, desgarrado no que Borges chamou de “vertigem horizontal da planície” (BRUM, 2006, p. 108). Vanderlei Ferreira singulariza esse povo guacho⁹⁹ de peões delirantes que resta em tempos de globalização, um povo ao encalce da liberdade, que não sabe andar sobre duas pernas. Ele dorme de favor numa cocheira entre touros e éguas, mas galopa um pedaço de pau – o cavalo que lhe resta. Galopa, desfila, faz provas na Expointer, enfim, se apresenta para o Povo que dele ri: Vanderlei acredita no animal do devir, mesmo sabendo que sua vassoura não é um cavalo: “Nunca andei a pé” (p. 110).

O “guacho órfão, pobre, de origem incerta e indigente”; “o tropeiro de sonhos e perigos”, “vagabundo”, “andarengo de horizontes largos”, “companheiro da liberdade”: todas as definições etimológicas e literárias do gaúcho encontram sua expressão mais perfeita no chamado “louco de Uruguaina” (BRUM, 2006, p. 108), de onde veio aos 15 anos, um pouco a pé, um pouco com touros de raça, intruso no lombo de um caminhão. Analfabeto, nunca foi à escola, mas frequenta a faculdade de zootecnia para ser veterinário como os seus padrinhos de rodeio, que lhe dão banho e desinfetam o couro cabeludo infestado de piolhos. Quer ganhar a vida cuidando dos amigos de cascos.

Coube a esse peão dos devires, astro minoritário do grande prêmio Freio de Ouro, fazer valer a força da lenda. “É possível que ele tenha levado o mito mais a sério do que qualquer outro homem do Rio Grande”. Anômalo, não anormal, Vanderlei é um exemplar que não conhece normatizações de um povo e de uma utopia que restam. Dom Quixote de bombacha montado no delírio de um mundo onde tudo também não passa de uma quimera. “É possível que tudo que tenha sobrado da utopia seja um cabo de vassoura [...]. É possível até que seja tão louco que tenha inventado um gaúcho.” (BRUM, 2006, p. 108). Mas como um gaúcho guacho ou *gauche*, ele acredita no seu povo: “Vanderlei, você é louco?”,

⁹⁹ Expressão usada nas lides campestres do sul do Brasil, Uruguai e Argentina para definir um animal desmamado precocemente, geralmente pela morte da mãe. Segundo o dicionário-gaúches de Douglas Milani, “animal ou pessoa criado sem mãe ou sem leite materno.” (MILANI, 2010).

pergunta a repórter. E ele: “A verdade é que quem acha que eu sou louco não raciocina.” (p. 110).

Uma extensão do arquivo fotográfico reforça a Lógica da Precisão, obedecendo ao regime de verificação e referencialização do real que dão ao discurso jornalístico o efeito de verdade. Mensagem fotográfica que explora a proximidade da imagem com seu objeto, enquanto um “analogon perfeito”, para referendar Barthes,¹⁰⁰ e a reforça como comprovação do real no seu estatuto de continuidade sígnica. Estando no mundo-jornal e da comunicação de massa, portanto, a imagem fotográfica deveria assegurar, ao lado do texto, a existência dessas novas criaturas arrancadas da invisibilidade. Mas as imagens também participam da crise das evidências e do questionamento do estatuto ótico de verdade. Ali onde os “anônimos invisíveis” do bestiário humano-animal das ruas de Porto Alegre poderiam se tornar mais um efeito do espetáculo, a seleção do olhar no campo dialético do visível e invisível impõe às imagens um código de intradutibilidade retórica: o do fragmento. Detalhes singulares compõem um mapa corpóreo impactando a escrita com índices alusivos, poéticos e irônicos da presença de um povo, do rosto coletivo de um povo criado e acalentado nessa literatura de jornal.

Efeitos e recursos de manipulação em relevo, enquadramento, destaque das margens, sobreposição de planos, fundo desfocado ou apagamento do contorno. Eles acentuam um detalhe de corpo, marcadamente o olhar, “janela da alma”, mas também um gesto ou uma postura que dão saliência a certos aspectos de composição textual sugerido: um rosto-fantasma de menina-bicho querendo abrir as vidraças das sinaleiras (Figura 3); uma tristeza humana de cativo no olhar-tigre (Figura 4); uma potência de voz nos lábios negros entreabertos do vendedor cego de bilhetes de loteria; mãos caminhanças sobre cacos de garrafa de um comedor de vidro, que aprendeu essa arte de deglutição

¹⁰⁰ “Do objecto à sua imagem, existe certamente uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor. Mas esta redução não é em nenhum momento uma transformação (no sentido matemático do termo); para passar do real à sua fotografia, não é de modo nenhum necessário decompor esse real em unidades e constituir essas unidades em signos substancialmente diferentes do objecto que lhes deu origem; entre esse objecto e a sua imagem, não é de modo nenhum necessário haver uma ligação, melhor dizendo ter um código; certamente que a imagem não é o real, mas é pelo menos o analogon perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, perante o sentido comum, define a fotografia. Assim aparece o estatuto particular da imagem fotográfica: uma mensagem sem código; proposição à qual carece seguidamente desempenhar um corolário importante: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua.” (BARTHES, 1961, p. 9).

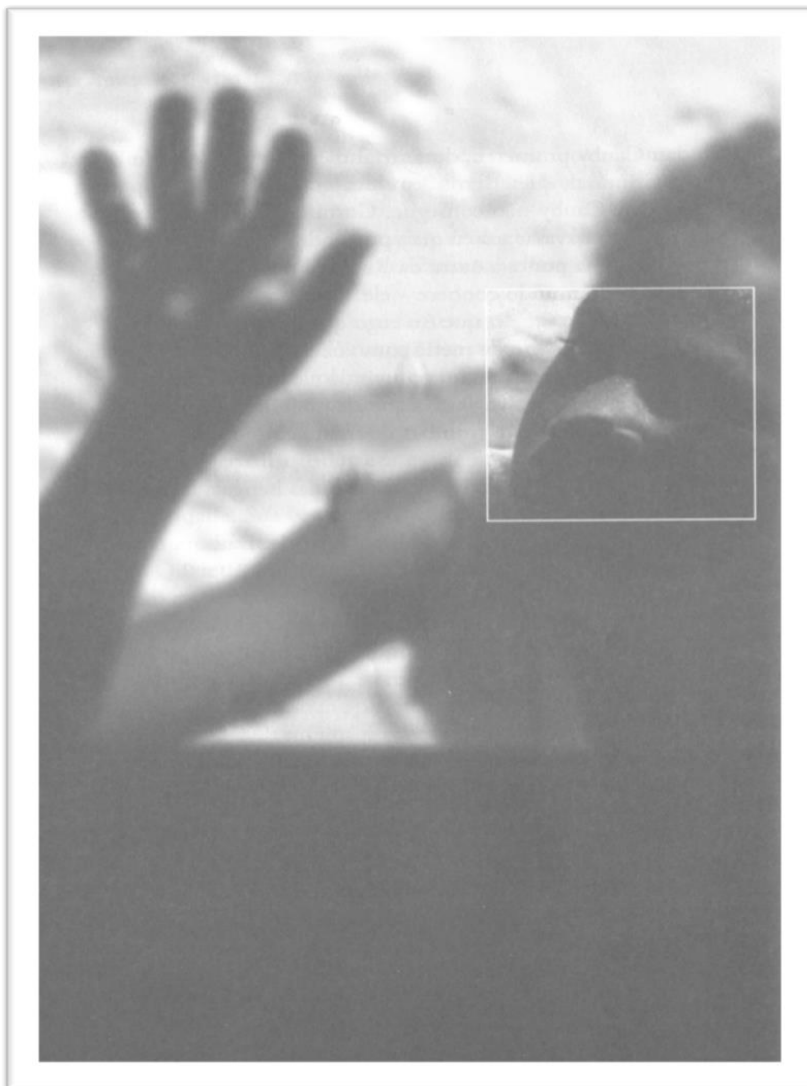
canina muito cedo, mastigando o chão pedregoso para espantar os vermes; um sorriso banguela, reivindicando a inocência e a fragilidade de um adulto infante; o salto de montaria do menino-centauro caçado e jurado de morte, que no seu devir-potro parte em galope fugitivo pela vida; as mãos do homem-sapo alcançando sua caixinha de esmolos com o tórax lambendo as lajotas da rua...

Em rigor, nunca se pode compreender nada a partir de uma fotografia, afirma a ensaísta Susan Sontag (1986, p. 26-27). O valor de uma imagem reside em salientar o desconhecimento e o mistério do fotografado. Somente se aceitarmos que o mundo equivale ao registro fotográfico poderemos tomá-la como conhecimento. “Mas isso é o oposto da compreensão, que se inicia justamente por não se aceitar o mundo como parece ser. Toda a possibilidade de compreensão está enraizada na capacidade de dizer não.” Nesses termos, a fotografia que se recusa a produzir um “sentimentalismo cínico ou humanista” a título de conhecimento assinala muito mais um gesto de negação do que uma afirmação, muito mais efetua uma exclusão do que evidencia um *a priori*. O regime escópico artístico, coloca em evidência o retoque fotográfico e os recursos de manipulação da imagem – e não um “real conhecido”. Lembra Sontag, a fotografia não é um “lápiz da natureza”; o fotógrafo é também um meio:

A imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio (e não uma construção montada com vestígios fotográficos dispersos), não pode ser simplesmente um dispositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar e enquadrar é excluir. (SONTAG, 2003, p. 41-42).

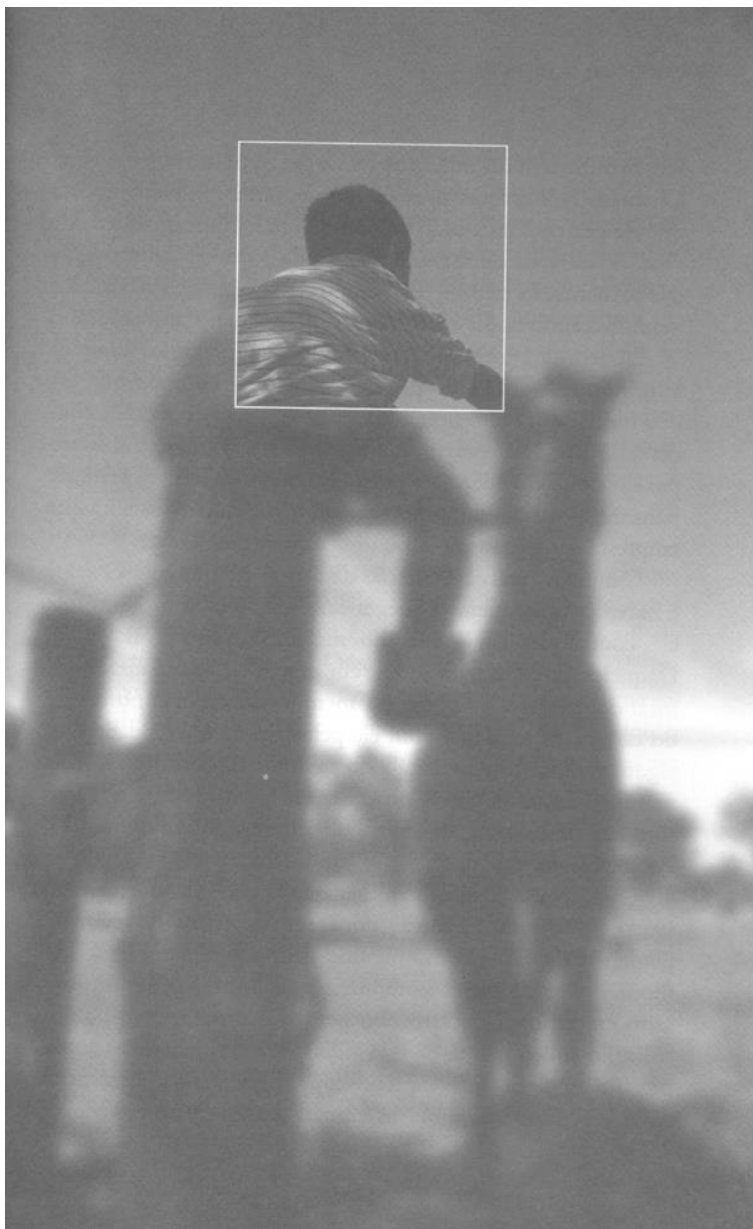
Enquanto as imagens salientam detalhes “desveladores” e provocadores de desconhecimento, o resto do corpo ou do contexto fica desfocado em um processo vivo e visível de enquadramento. Também a paisagem e a multidão em volta sofrem um esvanecimento, como se ao apresentar o personagem através de um fragmento despercebido, a fotografia buscasse inverter o jogo de apagamentos. Turvando o fundo que impedia sua visibilidade, o recorte procura as singularidades cruas onde caem as fronteiras entre humanidade e inumanidade. E é também como se os detalhes acendidos pelo primeiríssimo plano estivessem sempre ali, invisíveis, feito uma sombra que agora se projeta sobre a luz.

Figura 3: “Sinal fechado para Camila”, de Paulo Franken



Fonte: *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006, p. 124).

Figura 4: “O encantador de cavalos”, de José Doval



Fonte: *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006, p. 83).

A psicanálise ensina que o eu se reconhece como sujeito quando se vê no olhar do outro, mas esse reconhecimento é a medida da distância e do estranhamento de si mesmo. É, nesse sentido, o deslocamento de olhar, enquanto imagem de uma mobilidade interior, o que potencializa a *flânerie* como escrita do devir de um sujeito em devir de uma cidade também em devir. Flanar é percorrer a metrópole ao lado de um forasteiro que vai ensinar os habitantes a estranhá-la ou a desconhecê-la. Nessa *estrangeiridade* fosse hóspede e companheira de viagem dele mesmo. Como se esse hóspede fosse um estranho secretamente familiar.

Enquanto corpo da percepção movente e tátil, o olhar propicia os contágios orgânicos, os agenciamentos de latitudes e longitudes. Por isso o deslocamento físico, que marca uma experiência corpórea e topológica, não pode ser suprimido da intensidade afetiva do olhar. Princípio tátil da visão: não se isolará o olho das relações promíscuas entre espaço e tempo, organismos máquina, animal ou vegetal desencadeadoras de devir, capazes de fazer parar as políticas de pessoalidade e individualidade. “É o devir que faz, do mínimo trajeto ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir”, ecoa ainda a defesa de Deleuze ao impacto dos trajetos para o pequeno Hans (DELEUZE, 1997, p. 88).

A esta altura, podemos dizer que flanar é tornar-se estrangeiro em seu próprio país e em sua própria língua. Nesse sentido, a *flânerie*, que aqui não é tomada como gênero, mas como pulsão literária, também pode fazer nomadismo, se pensarmos com Deleuze e sua leitora Simone Curi¹⁰¹

¹⁰¹ Em importante e inovador estudo sobre a escrita nômade em Clarice Lispector, do qual muito me valho, a autora dicotomiza a experiência do nômade à do bloco dos errantes da literatura, ao lado dos quais arrola as figuras do *flâneur*, peregrino, pesquisador, agrimensor, judeu errante, viajante, pioneiro, descobridor. À medida que aprecio a *flânerie* como literatura de devir-rua, sob o afeto da rua, do escuro e da desterritorialização, quero aqui me contrapor à exclusão da possibilidade nômade da escrita *flâneur* nesta afirmação: “Todos eles partem em viagem com intencionalidades – civilizatórias, didáticas, organizadas – para defrontar-se com, e dar conta do exótico. Muito distintas, entretanto, da viagem aqui localizada, de intensidade. Essa diz respeito à experimentação perceptiva e mental, não à marcação da diferença, do território, mas à mobilidade de fronteiras. O que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento, mas o modo de espacialização.” Contrapor-me também à colagem redutora do *flâneur* à figura basbaque, que se localiza nos “pontos emergentes da capital, estimulado por uma estética” e por um “estilo que é, entretanto, o do descompromisso ideológico ou crítico.” (CURI, 2001, p. 76-77).

que a intensidade e a velocidade do trajeto, e não o traslado em si, produzem o deslocamento da escritura-nômade. Mas nada até então nos faz abolir a força de devir do escape para a rua.

Quando se refere à já comentada qualidade específica do trajeto de Hans, o próprio Deleuze dá a dimensão e a potencialidade do passeio. E o faz também quando aprecia o *impacto-rua* do cachorro em Mrs. Dalloway, de Virgínia Woolf. “O clima, o vento, a estação, a hora não são de uma natureza diferente das coisas, dos bichos ou das pessoas que os povoam, os seguem, dormem neles ou neles acordam.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 50). Devires de rua traduzem a produção maquínica e real de nosso inconsciente – livre dos processos de subjetivação –, que agencia, pela força dos afectos, a hora e o lugar ao bicho. Lição de Virgínia e Proust: lugares e corpos são arrastados no mesmo bloco de devir pela força dos trajetos afetivos precipitados por lembranças de infância ou acontecimentos de rua. “Cinco horas é este bicho! Este bicho é este lugar! ‘O cachorro magro corre na rua, este cachorro magro é a rua’, grita Virgínia Woolf.”

Continuam, em bloco, as *hecceidades* de Mrs. Dalloway no mesmo passeio entre os carros, interrogando-se sobre as possibilidades de vida e de morte:

Ou, de qualquer maneira, pelas ruas de Londres, no fluxo e refluxo das coisas, talvez sobrevivesse, Peter sobrevivesse, vivessem um no outro, ela fazendo parte, estava certa, das árvores de casa; daquela casa ali, tão feia, toda caindo em pedaços como estava. (WOOLF, 1980, p. 12-13).

E alternando o deslocamento entre raízes e asas, Mrs. Dalloway visualiza

parte da gente que nunca havia encontrado; espalhando-se; como uma névoa, entre as criaturas que melhor conhecia e que a sustentariam nos seus ramos como vira as árvores sustentar a névoa, embora isso esparzisse tanto a sua vida e a si própria. (WOOLF, 1980, p. 13).

O território enraizado da casa e o espaço alado das nuvens interpelando-se na abertura lisa da rua. Ciranda louca, jogo de sustentação homem/mulher/árvore/casa; árvores sustentando nuvens, pessoas sustentando essa árvore-mulher e a vida própria se esvaindo. Sentindo-se

levar por um delirante devir-árvore-casa-névoa-multidão, ela interrompe o fluxo: “Mas que estava ali a sonhar, enquanto olhava a vitrina de Hatchard?” (WOOLF, 1980, p. 13).

Ora, se o deslocamento do nômade não se condiciona à transposição geográfica, que acena como falso índice de uma mobilidade muito mais interna e imperceptível, a imobilidade, no mesmo modo de teorizar, não deveria também ser tomada no seu sentido literal. Pelo modo do óbvio, imobilidade nômade em Deleuze e Guattari tem significado posto de ilocomoção, mas pelo obtuso, esboça um tipo de deslocamento dos povos que transitam no contrafluxo ou na contramão do progresso (ou nos fluxos econômicos, políticos, jurídicos etc.). Se o conceito de nomadismo é rigoroso e específico, não há de ser regido pela medida da flexibilidade e suspensão de sentido em um termo e pelo peso da fixação e reprodução em outro. “Fixo não quer dizer aqui imóvel: é o estado absoluto do movimento tanto quanto do repouso no qual se desenham todas as velocidades e lentidões relativas.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 56).

Em um pensamento que valoriza as afecções, contágios e contaminações entre corpos, mais do que os processos introspectivos e subjetivos, o deslocamento físico não pode ser desprezado. Ele constitui também uma potência provocadora de oportunidades de devir e de individuação coletiva. Deleuze e Guattari o afirmam novamente quando exclamam a “hecceidade” do passeio de Virgínia Woolf na multidão, entre os táxis. Depois dessa verdadeira viagem, liberta das subjetivações pessoais, aparição da neblina, da garoa, da “luz crua” do puro devir e da indiscernibilidade, “nunca mais Mrs. Dalloway dirá ‘eu sou isto ou aquilo; ele é isto, ele é aquilo’”, anotam Deleuze e Guattari (1997, p. 50) no seu modo de intrometer a voz filosófica na voz literária, tornando-as uma aliança que suspende a autoria individual em favor de uma escrita da multiplicidade.

E “ela sentia-se muito jovem, ao mesmo tempo velha de um jeito que não dava pra acreditar”, rápida e lenta, já aí e ainda não, “ela penetrava como uma lâmina através de todas as coisas, ao mesmo tempo ela estava fora e olhava [...] lhe parecia sempre que era muito, muito perigoso viver, *mesmo um só dia*”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 50, grifos do autor).

Ocorre aí algo como um roubo, um rasgo da autoria lançando a escrita no seu puro devir. A língua de um escritor cava uma fenda no lábio de outro (ou de outros) e imiscui-se no território alheio para libertá-la de toda ideia de posse ou dominância. Uma política de *hecceidade* escorrega da propriedade do nome e da pessoa fazendo aí uma cartografia: Spinoza, Nietzsche, Virgínia Woolf, Deleuze ou Guattari. *Hecceidade* que é suspensão do eu, intensidade das paisagens na literatura e na vida. Possibilidade de estar em relação com o tempo e com as velocidades do mundo pela qual os elementos da natureza e as coisas deixam de ser apêndices do humano, meros “panos de fundo” ou cenários para atuação das formas e sujeitos. Todo o agenciamento de conjunto pelo qual se pode conseguir ou se obter a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de uma vida, de um clima, de um vento (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 49). *Hecceidade* de um azul gasoso, ilusório e real no miradouro do céu no Rio de um João; de uma cidade turva na Neblina de um Mário; de um choroso Mar de pessoa ou ainda de um dia que contém todas as idades em uma Vida de Virgínia.

Mesmo quando personagem, ora “malandras”, “austeras”, “pretensiosas” ou “ridentes”, como em João do Rio (2008a, p. 34), a rua continua sendo impessoal. Ruas só se personificam, só fazem devir-pessoa, só se tornam vivas e mortais se a pessoa do agenciamento também se despersonaliza em sua qualidade de conjunto. Ruas são seres vivos não porque atinjam uma “individualidade topográfica” em uma “memória da produção bem pessoal”, como acredita o cronista, mas ao contrário, porque dessubjetivam as pessoas, os passantes, em favor de um devir-rua, de um devir-mundo ou de uma individuação topográfica coletiva.

Oh! sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (RIO, 2008a, p. 34).

Percepção afetiva da rua e impessoalidade da escrita arrastam o narrador para uma zona de indiscernibilidade, para um devir com o lugar, com o clima, com o tempo, com a multidão. Não é percepção, mas *percepto*, conceito que Deleuze traz de Spinoza para definir essa

intensidade potencializada pela arte e pela literatura. *Percepto*: bloco de sensações provocadas pela *afecção* de corpos, conjunto complexo e heterogêneo de percepções que se integram e “transbordam do autor e da obra” (DELEUZE, 1991b, p. 11). O *percepto* cria, como só a arte cria, impressões permanentes das ruínas de uma época, do azul de uma cidade ou da fome negra de um povo. Impressões intensas e duradouras, capazes de se libertar daqueles que a experimentam e atravessar os tempos.

Singularidades universais com fisionomia e alma, cada rua com seu segredo, mistério, vício, ideário. A potência impessoal da literatura permite que alguém diga “eu sou a rua” sem que a rua seja um “eu”. Fugidia e incapturável, a rua não imita, nem faz modelo. E se ela faz agenciamento com alguma coletividade de pessoa, é porque vai compor um devir-mulher ou um devir-cadela com o narrador e com a escrita. Chave de todos os devires, segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 88), o devir-mulher é a *abertura de rua* pela qual o eu, o autor, o sujeito são “arrancados do seu metro padrão”. Bloco de devires: rua-mulher-escrita.

Je suis la rue, femme éternellement verte,
Je n'ai jamais trouvé d'autre carrière ouverte
Sinon d'être la rue, et, de tout temps, depuis
Que ce pénible monde est monde, je la suis.¹⁰²
(RIO, 2008a, p. 28).

Mesmo sendo protagonista, mesmo sendo o próprio *flâneur*, a rua não é o eu, é *hecciedade* no nó onde ela e a escrita só sabem inventar um povo menor, uma multidão que resiste e se debate contra toda forma de dominação e de modelo: “escravos nus”, “índios batidos, negros presos a ferros, domínio ignorante e bestial”, “solução de espancado”, “porção de infelizes” (RIO, 2008a, p. 40).

2.1.9 Percorrendo a zona maldita da cidade

Em que deslocamento a *flânerie* pode tomar sua potência *vaga-lume* ou *coruja* e se descolar do olhar iluminista? No conto de Poe, o visível se estabelece dentro de um padrão de aparências pré-selecionadas, ao passo que, para o *flâneur*, ver é enxergar um conjunto de forças invisíveis que impedem as multidões de ver. Escreve Hayles (2002, p.

¹⁰² “Sou a rua, mulher eternamente viva/ e nunca tive outra alternativa/ a não ser a rua desde todo o sempre, desde/que este penoso mundo é mundo, sou [...]” (Tradução de Raúl Antelo, organizador da obra).

445-465) em sua análise de *O homem da multidão*: “What we see and read in our daily newspapers is controlled by invisible and unknown forces. The unseen controls the seen”.¹⁰³

Na visão vaga-lume ensaiada por Didi-Huberman (2011), o apagamento se opera de outro modo: o visto controla o não visto, ou a superexposição impede de ver o que permanece invisibilizado. Poder iluminista e potência *flâneur* atuam colocando no centro o mesmo sentido da visão, mas enquanto o iluminismo pratica uma política do controle pelo olhar, o narrador-coruja exerce uma poética do olhar e uma ética do devir.

Ao final, não é o repórter levando os holofotes do esclarecimento para a escuridão marginal, mas é o narrador sendo iluminado pelas luzes sobreviventes piscando no escuro, como no voo dos vaga-lumes. Nesse sentido, o narrador contemporâneo não é aquele que vai levar as luzes do progresso às zonas de sombra, mas o que vai buscar a luz tênue dos povos vaga-lumes para reintegrar a humanidade ao seu complexo de multiplicidades.

Ser contemporâneo, nesse sentido, seria obscurecer o espetáculo do século a fim de perceber, nessa mesma obscuridade, “a luz que procura nos alcançar e não consegue”. Seria, então, retomando o paradigma que nos ocupa aqui, dar-nos os meios de ver aparecerem os vaga-lumes no espaço da superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 69-70).

No último diálogo entre Marco Polo e o Grande Khan, em *As cidades invisíveis* de Ítalo Calvino, há uma cena em que o imperador dos tártaros folheia no atlas as cidades ameaçadoras e amaldiçoadas que se avistam no horizonte como o mapa de pesadelos mais cruel do imaginário ocidental. Desanimado, depois de ouvir do viajante o seu esforço homérico atravessando tantos territórios desconhecidos e tantos perigos para chegar ao final da viagem a esse horizonte desolador, ele desabafa: “É tudo inútil, se o último porto só pode ser a cidade infernal, que está lá no fundo e que nos suga num vórtice cada vez mais estreito.” (CALVINO, 1990).

¹⁰³ “O que vemos e lemos nos nossos jornais diários é controlado por forças invisíveis e desconhecidas. O não-visto controla o visto” (Tradução nossa).

Ao discutir a reconciliação da esperança na visão de apocalipse de Agamben, Didi-Huberman vislumbra cada fim que se anuncia, sem uma data para se consumir, como um alerta, capaz de mobilizar o agir e acordar no escuro a mais profunda esperança calcada em uma “política da sobrevivência”. Em resposta ao Grande Khan, no diálogo a que nos referíamos, Marco Polo oferece ao melancólico rei, patrocinador de suas viagens imaginárias aos mundos invisíveis, uma estratégia de olhar para o inferno também do tipo vaga-lume:

O inferno dos vivos não é algo que será, se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (CALVINO, 1990, p. 150).

Atrás da trajetória zigue-zagueante dos narradores do escuro, eles próprios sobrevivências, o jornalismo e a *flânerie* podem sempre renascer enquanto poética dos povos. Uma narrativa que se volta para os brilhos discretos dançantes na noite e dá as costas para as purpurinas ultrailuminadas dos corpos de poder. Nas ruas, que também já são reminiscências cadavéricas da modernidade, o narrador persegue o “improvável e minúsculo esplendor”, a delicadeza e a sutileza fantasmagórica que singulariza, na imagem e na existência mesma dos vaga-lumes de Pasolini, “a humanidade reduzida à sua mais simples potência.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). Mas também a humanidade que acena no escuro sua *última potência animal*, visível somente para uma sensibilidade capaz de se abstrair do signo da notoriedade e da soberania. Potência larvária comum a humanos e insetos que contrapõem à sobrevivência das situações de extremo a dança nua da vida. Ciranda do anonimato que nega o jogo da opressão com o seu fulgor imperceptível, traduzido em humildade, beleza, erotismo, errância e luminescência:

Pasolini se desnudava como uma larva, afirmando ao mesmo tempo a humildade animal – próxima do solo, da terra, da vegetação – e a beleza de seu

corpo jovem. Mas “todo branco” na claridade do sol que nascia, ele também dançava como um pirilampo, como um vaga-lume ou uma “pérola verde”. Clarão errático, certamente, mas clarão vivo, chama de desejo e de poesia encarnada. Ora, toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 22).

No balé de desaparecimentos em curso, em que benjaminianamente se enfileiram a aura, o narrador, a experiência, o *flâneur* e o repórter, a narrativa errante orquestra o canto da vida. Oferecendo uma atualidade intensa e sem modelos, reencontra nos esconderijos das ruas o lugar onde pode criar uma literatura do cotidiano. Fora dos antros privados públicos e particulares, longe dos lares acolhedores, dentro-fora do público e do privado, rua é horizonte de apocalipses, túmulo por onde andam os fantasmas, as sobrevivências, os lampejos de vida nua. Cacos de carne e sangue, objetos que reenviam a perdas, a perdas de memória, de culturas, de tradições, às ruínas humanas e inumanas.

Duas armadilhas se abrem para a vida política que se encontra no cerne da questão da representação do “povo” pelo poder em uma sociedade onde a exposição assumiu uma inexorabilidade e, por isso, uma gravidade ética incomparável. De um lado, o nivelamento identitário padronizante e inatingível produz um Povo¹⁰⁴ artificialmente unido por

¹⁰⁴ Agamben (2002, p. 172-175) enfatiza a conveniência política da ambiguidade do termo povo, que tanto designa o conjunto de cidadãos proprietários de direitos quanto as parcelas da humanidade contra as quais o sistema opera o seu estado de exceção. A inclusão do povo eliminável a um termo de conjunto, ao qual ele não pode pertencer e do qual está portanto excluído de fato e inúmeras vezes também de direito, busca justamente confundir e disfarçar a ordem dessa divisão. Como modo de denunciar a bipolaridade da palavra, Agambem propõe uma intervenção para diferenciar o significante e o significado. Assim, **povo** como vida nua (*zoé*), restrita ao estado biológico e condenada a suprir as necessidades básicas de sobrevivência, opõe-se ao **Povo** que faz jus a uma existência política (*bíos*), ambos travando uma “luta de classes nas cidades”. Isso significa, segundo Agamben, que a constituição da espécie humana em um corpo político carrega essa fratura original da vida que se reconhece na palavra povo. “Somente uma

força da uniformização e da negociação de sua heterogeneidade e liberdade com o controle do Estado e do capital. De outro, uma diversidade caótica, onde impera o indivíduo solitário, produz um povo sem nenhum traço de coletivo, apartado de seu corpo político e ontológico de multidão. Faces distintas de uma mesma visão totalitarista que sequestra o rosto dos povos e apaga as possibilidades de autorrepresentação.

Sobra dessa equação um tipo de corpo da escória com o qual a humanidade não sabe o que fazer e prefere banir do campo do visível. Em alusão à Agamben, Ana Carolina Cernicchiaro lembra que em vez de se encaminhar para o projeto messiânico do filósofo, qual seja o de uma sociedade sem classes e sem a diferença entre Povo e povo (uma sociedade de multidão?), a biopolítica moderna tenta excluir o povo com letra minúscula.

Assim, totalitarismos, leis de controle de imigração, livre-mercado, mercado de trabalho e de consumo e até mesmo os traçados das cidades e suas divisões (centro-periferia, Zona Norte-Zona Sul, morro-beira-mar), tentam eliminar um dos sentidos de povo através da eliminação desse próprio povo. (CERNICCHIARO, 2008, p.124).

Que fazer, que pensar, o que escrever neste estado de perpétua ameaça? Como fazer para que os povos se exponham a si mesmos e não ao seu desaparecimento? Para que apareçam com seu rosto? – pergunta-se com Didi-Huberman (2012, p. 11) ecoando a questão do sumiço dos povos. O ato de se fazer visível ou de tornar visível é político, compreendendo que a política deve estar ao lado de quem se apresenta ou de quem se expõe. Na ideia de legitimidade ética da política, Hannah Arendt (apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 26) sustenta a condição de multiplicidade para o público: “Uma política só vale a pena se ela faz surgir ao menos uma parcela de humanidade.” No nosso mundo do espetáculo, onde o domínio público perdeu o poder de iluminar, é preciso que a ação política se constitua em um “verdadeiro pensamento da aparência” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 23). Uma política assim parte da ideia de que tornar visível é convidar ao agir, sobretudo se pensamos

política que saberá fazer as contas com a cisão biopolítica fundamental do Ocidente poderá [...] pôr fim à guerra civil que divide os povos e as cidades da terra.” (AGAMBEN, 2002, p. 175).

que a luta contra a invisibilidade é um combate contra a morte, como aliás já advertia Benjamin (1994e, p. 103, grifo nosso):

Sob o efeito dos deslocamentos de poder, como os que estão hoje iminentes, aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos pode converter-se numa **necessidade vital**. Quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, teremos também que olhar os outros.

De fato, o que se legitima não é a falsa dicotomia entre essência e aparência, quando ser e parecer são a mesma coisa, mas o questionamento da adesão ao campo de uma visibilidade pré-dada como se representasse a projeção inteira. Daí os narradores do escuro a fazer da literatura uma película do que se expõe e se esconde entre a zona de humanidade e animalidade. Um novo campo de visibilidade começa a ser (re)selecionado pelos sentidos mais corpóreos, pois é neles que opera o regime de exceção, eliminando todo odor que destoa das notas sintéticas, tudo que é sujo, tudo que não lembra uma imagem publicitária e escapa ao controle institucional. Ver começa pelo cheiro, pelo som, pela cor, pelo tato, rastreando, fuçando, escovando a história a contrapelo, eriçando-lhe os pelos para que apareçam as zonas de sombra da humanidade.

Entra para a escória toda dimensão escatológica e animal que não pode ser absorvida pela face estética e política, do belo e do progresso. Mas é justamente aí, no desejo de mundo dessas vidas de calçada, de quartos de beira de estrada e de presídios que o fotógrafo Antoine d'Agata encontra a resistência à biopolítica. Na exposição *Anticorps*,¹⁰⁵ ele quer que a fotografia opere como “arte marcial”, exibindo o balé de guerra dos que se lançam à vida e à morte com a mesma entrega. Movimentos de corpos reagem à violência física e simbólica do *merchandising* expondo suas vidas nuas como seu único capital (a bem da verdade, como anticapital). E sendo suas vidas, em estado extremo de sobrevivência e resistência, seu único valor, diante delas a fotografia encontra a face da biopotência, entendida por Pelbart (2011, p. 138) como:

a capacidade dos chamados “excluídos” ou “desfiliados” ou “desconectados” de construir territórios subjetivos a partir das próprias linhas de

¹⁰⁵ Realizada na Galeria Bal Café, em Paris, no período de janeiro a abril de 2013.

escape a que são impelidos, ou dos territórios de miséria a que foram relegados, ou da incandescência explosiva em que são capazes de transformar seus fiapos de vida em momentos de desespero coletivo.

A fotografia sai ao enalce da expressão do contrapoder biopolítico, dos vetores de existencialização dessas vidas forçadamente ou voluntariamente nômades que seus sujeitos capitalizam e com as quais produzem valores imateriais. “Como detectar modos de subjetivação emergentes [...] que não ganharam ainda suficiente visibilidade no repertório de nossas cidades?”; “Como pensar as subjetividades em revolta?”; “Como acompanhar as linhas de êxodo e desinvestimento ativo dos ‘excluídos’?”, pergunta insistentemente Pelbart (2011, p. 26) em “Poder sobre a vida, potências da vida”. E seria preciso perguntar com o filósofo ainda: como a arte e a escrita podem visibilizar esses focos de enunciação coletiva, essas redes de comunidades malditas, territórios existenciais clandestinos, inteligências grupais que fogem aos padrões *metropolíticos* e aos obturadores do capital?

O olhar-coruja que atravessa a obra de D’Agata apresenta um modo de responder pela fotografia à tarefa de ver e se deixar ver por essas subjetividades em trânsito. Uma forma de inscrição dos sentidos de uma comunidade proscrita nos recortes sensíveis da imagem. Uma prática estética que requer a nomadização corpórea mesma da arte e da escrita em busca de novas cartografias para a “vida capital”. Fotografias que o artista chama de “imagens da noite”, produzidas em *flâneries* de errâncias sexuais e narcóticas (Figura 6), se opõem, mas também se aproximam da série “Imagens de dia”, que trazem cenas urbanas da guerra civil em El Salvador, da revolução sandinista na Nicarágua ou do Mouvance Autonome, em Marseille. Dispostas sem legenda, ampliadas e diretamente coladas de alto a baixo, formando um único mural da vida posta em risco, as imagens noturnas se misturam às cenas de conflitos com imigrantes na França, reivindicando direitos de trabalho ou sendo coagidos pela polícia.

Enquanto o olhar errante e instantâneo produz à noite, arrastado por acontecimentos imperceptíveis e irrepetíveis, um olhar diurno e sistemático atua na claridade, averiguando os rastros da violência sobre os corpos, denunciando e fotografando a fotografia do controle biopolítico, da vigília ocularcêntrica. A partir de retratos antropométricos realizados pela polícia dos Estados Unidos que recolhe na internet, D’Agata produz séries de singularidades anônimas de detentos (Figura 5). Nelas, a força

coletiva do conjunto heterogêneo de corpos subverte o conteúdo humilhante do registro policiaisco. Nus, mas cobertos de inscrições, poses, posicionalidades, marcas, tatuagens, mensagens, traços de etnias, historicidades, enfim, os corpos fotografados fazem uma reapropriação rebelde, erótica e forte do rosto sequestrado pela ordem econômica, social, racial e sexual estabelecida.

Ao promover a reunião exemplar de 30 anos de *flânerie* imagética pela zona maldita do mundo, o artista acentua o fio que atravessa a luz heterogênea desse álbum: a inscrição da experiência corpórea (a própria e a da arte) na produção fotográfica do outro. Levando a ideia do agir pelo olhar às últimas consequências, ele não se contenta com o posto de observação. Arrisca-se a “ser-com”, inventando e protagonizando as imagens com as quais registra a experiência coletiva da violência do mundo. O fotógrafo está no coração das guerras políticas e econômicas, sem renunciar a outras vivências ligadas ao sexo, ao álcool, às drogas, todas elas atravessadas pelo prazer e sofrimento.

Cada vez mais o trabalho do narrador-coruja se indissocia da intensidade do contágio com outros corpos. D’Agata expressa a vida insone e alucinada do mundo, que ele compreende como a possibilidade de verdade da humanidade, em seu sofrimento político, social e físico. O olhar desejante depara-se então com o gozo do outro, daqueles a que, segundo o poeta, se chama de gentalha, “nem imorais de tão baixos [...], nem bons nem maus / inatingíveis por todos os progressos.” Aqueles para quem “nenhuma religião foi feita, nenhuma arte criada, nenhuma política destinada.” (PESSOA, 1988, p. 50).

A imagem do maldito, grotesca, selvagem e escatológica demais para os imperativos publicitários, resiste e escapa ao sonho do consumo e da parcialização do real nesse álbum das ruas. Uma arte que tem como único princípio-motor o desejo de mundo revela o interior da violência sobre a vida nua. Imagens trazem sobras, vestígios de acontecimentos que são irrepresentáveis e só podem ser exibidos assim, como “contraobjetos”. Mas do sofrimento emergem as comunidades híbridas e solidárias, agenciando os que têm a juntar exclusivamente a potência da vida em comum: “La souffrance engendre dignité, respect, solidarité, tendresse, conscience de classe, générosité qui s’inscrivent dans les mécanismes nauséabonds de la misère”,¹⁰⁶ escreve o artista no catálogo da exposição *Anticorps* (D’AGATA, 2013).

¹⁰⁶ “O sofrimento engendra dignidade, respeito, solidariedade, ternura, consciência de classe, generosidade que se inscrevem nos mecanismos nauseabundos da miséria.” (Tradução nossa).

Tudo nessas imagens de dia e de noite faz conexão com aquele pensamento foucaultiano segundo o qual o poder de morte não se estabelece sem que simultaneamente se instaure uma potência de vida: “Ao lado da dominação, há sempre a insubordinação”, diz Negri (2001, p. 54) no tecido pluriautorial dessa teoria. A ideia de biopotência desafia os que trafegam no escuro do contemporâneo a trazer à superfície as formas marciais, valentes e criativas de vida que a noção de biopolítica, quando acentua a resignação e a impotência dos excluídos, esmaece.

E trata-se de cavar, de continuar a cavar, a partir do ponto mais baixo: este ponto [...] é simplesmente lá onde as pessoas sofrem, ali onde elas são as mais pobres e as mais exploradas; ali onde as linguagens e os sentidos estão mais separados de qualquer poder de ação e onde, no entanto, ele existe; pois tudo isso é a vida e não a morte. (NEGRI, 2001, p. 54).

Tentando fotografar o perfume instantâneo dessa vida que resta, o artista está atrás do que sobra às representações. Atrás da imagem dos povos que sempre ressurgem do corpo a corpo com os dispositivos de poder, ele busca a imagem que resta dessas gentes das ruas, que só pode se dar no campo da autorrepresentação, ou antes, da autoencenação. Do fracasso da busca, o artista retorna com a imagem que a fotografia inventa. À luz do dia, a guerra, a luta contra a captura pelos maquinários do poder; à noite, reacende a “imagem sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2002).

Figura 5: Sem título, de Antoine d'Agata. Phnom Penh, 2009.



Fonte: Catálogo Exposição *Anticorps* (D'AGATA, 2013).

Figura 6: Sem título, de Antoine d'Agata. Manouvres, 2012.



Fonte: Catálogo Exposição *Anticorps* (D'AGATA, 2013).

De olhos bem abertos para a violência surda na zona de exceção, a mostra captura o dia e a noite, o íntimo e o político, o horror e o êxtase, reconstituindo-os como instantes indissociáveis. Nos negativos do dia ou na viagem ao fundo da noite, o artista encontra “áreas sem lei”, como ele denomina territórios de diferenças, refúgios de uma humanidade ferida e atuante, que ele fotografa compartilhando com ela o próprio corpo, a própria intimidade e o que demais incandescente nesse contágio pode se produzir ao olho-obturador: o prazer. Esconderijos em estações, viadutos, quartos de beira de estrada, prisões, espaços confinados para uma “bestialidade” que prejudica as regras sociais e o decoro oferecem as situações e os acontecimentos em foco dessa errância. A grande tela de fragmentos anicorpos de algum modo diz que os perigos do êxtase narcótico ou sexual têm, para essas prostitutas, o sentido de uma resistência barata e perigosa, capaz de proporcionar a sensação de uma vida que resta, a certeza inundante de existir, como o autor declara ao *Le Monde Diplomatique*:

Cette violence se retourne contre elles, elle est sans objet, aveugle, désespérée. Mais elle va contre les structures, contre les morales, la fatalité de la misère. Quand tu n’as rien, il n’y a pas d’autre choix que la sensation. C’est pour ça que la drogue a tant d’importance dans ce monde. C’est l’outil le moins cher qui te fait sentir, exister.¹⁰⁷ (D’AGATA, 2013, p. 19).

Intercalando as séries diurnas, imagens de mulheres da noite aparecem imersas em um erotismo sublime (Figura 7). Bocas capturadas naquele estupor amolecido e os olhos naquele reviramento de êxtase de que fala Bataille (1986) em *A experiência interior*, só advindo de um gozo que roça a entrega à vida e à morte. Capturado nesse *rosto de gozo*, o êxtase arrebatado, prende o sujeito para dissolvê-lo e libertá-lo em pura imanência, segundo Bataille, ou em pura transcendência, segundo os místicos.

¹⁰⁷ “Esta violência se volta contra elas [as prostitutas]; ela é sem objeto, cega, desesperada. Mas ela se volta também contra as estruturas, contra as morais, contra a fatalidade da miséria. Quando não se tem nada, não há outra escolha além da sensação. É por isso que a droga tem tanta importância neste mundo. É o instrumento menos caro que te faz sentir, existir.” (Tradução nossa).

Figura 7: Sem título, de Antoine d'Agata. Tokyo, 2008.



Fonte: Catálogo Exposição *Anticorps* (D'AGATA, 2013).

O olhar é um órgão do desejo, ensina Lacan (1996). A compreensão desse objeto pulsional passa pela distinção de Merleau-Ponty entre olho e olhar: antes do olho físico, há um olhar da percepção integral instaurando sentido familiar a tudo que é visto. Em Lacan, esse olhar comandado pelo desejo, operador de pulsão, refaz a visão, descolando a funcionalidade física do ver da função escópica. Um imenso campo difuso e refratário escapa a essa visão desejante, desmentindo a ideia cartesiana da consciência plena do olhar. Por esse efeito, o sujeito perde a noção do que vê e o que vê se perde na indecibilidade do olhar, explica Borges (2001). Mas é quando o olhar entra em uma “cegueira luminosa”, onde o gozo baixa a vigilância e o controle do desejo, que se pode ver o estranho. “É mais ou menos isso que Sade sugere ao leitor de seus romances. É lá que ele nos manda olhar. Lá, onde o olhar inevitavelmente esvanece, cego pelo gozo, e o desejo é a lei.” (BORGES, 2001).

Ao longo de quatro séculos de deambulação, a reportagem andarilha persiste no fracasso de ver o invisível que a possibilita, essa animalidade comum, esse traço de meio banido por um humanismo que cortou o homem da natureza para constituir na cidade um reino soberano. E chega à intuição, ou mesmo compreensão do que Claude Lévi-Strauss, em sua retomada de Jean-Jacques Rousseau, diz sobre a crise do homem ocidental, “nunca tão visível como nos últimos quatro séculos”. Crise que ele situa no privilégio de um humanismo corrompido desde o seu nascimento por ter extraído do amor próprio seu princípio e seu conceito (LÉVI-STRAUSS, 1973). E no repensar de Lévi-Strauss e no rever-se da própria narrativa e do próprio olhar, encontra-se a dobra de uma crise suplementar que é da ordem fundante da história, da cultura e da escrita, estabelecidas também na separação humano-natureza que o antropólogo ajudou a problematizar.

É na zona de vizinhança entre os seres e as coisas que a história toma velocidade, percorrendo os trajetos e os devires das ruas. Sigamos os rastros do bicho e do homem escondidos na força anônima e impessoal da multidão. Eles tecem silenciosas alianças. Cães cavalheiros vigiam o sono de homens vira-latas, selvagens civilizados, sobreviventes do mesmo “estado de exceção”, regra geral invisível da nossa história, segundo mostrou Benjamin (1994c, p. 226). O campo de invisibilidade das cidades e das multidões, da vida cotidiana e ordinária permanece como um imenso e fértil pasto a ser descoberto. Um descampado de narradores-coruja, lobisomens e vaga-lumes sinalizando na noite o que não vemos ao longo desses séculos que sucedem as primeiras aparições do *Spectateur-Hibou*.

Qual finalmente o sentido da experiência *flâneur* no terceiro milênio, quando a arte do *deambulismo* físico perde sua força em favor da andança virtual? Para que esse eterno retornar? Seria preciso continuar a pensar sobre o impacto que o devir-rua ainda pode exercer sobre a narrativa. Seria preciso indagar se esse organismo híbrido, meio humano, meio animal, meio máquina, portando caneta e bloco, câmera fotográfica ou de vídeo, ainda flana pelas galerias eletrônicas sua fome de multidões e de não-eu. Ou, ao contrário, se está condenado a fundir-se com a própria imagem, sem o delírio de conhecer a musa das ruas.

Nas esquinas onde jornalismo e literatura cruzam os estilhaços do passado e do futuro, o jornalismo pode espiar, no gesto de se virar para trás, o ponto cego de intersecção com essa escrita de palpitação das sombras. Espiar o repórter que, flanando anonimamente em meio à multidão, funda-se de vez à massa, tirando dela a narrativa também massa que pode fazer flunar pelas grandes redes. Celulares, *ipad* ou *iphone*, minicâmaras fotográficas, aparelhos de portabilidade do eu são máquinas de subjetivação e dessubjetivação em tempos de políticas narcísicas. Mas também dispositivos a serem profanados para que paradoxalmente operem na realização daquele antigo temor *flâneur* de o indivíduo se dissolver na morada do coletivo.

Na raiz de todo dispositivo tecnológico está, como argumenta Agamben (1999b, p. 27-50), um desejo humano de felicidade. O que constitui a potência específica do dispositivo, explica o filósofo, é a captura e a subjetivação desse desejo, mas em uma esfera separada, como procede a religião, ao sacralizar certas coisas, lugares, animais ou pessoas, subtraindo-os do uso comum dos homens para transferi-los à esfera divina. Por meio desses dispositivos o homem “procura fazer girar em vão os comportamentos animais que se separaram dele”, numa espécie de preenchimento vicarista do aberto, ou da relação direta do vivente com ele mesmo e com o meio ambiente (do qual ele foi separado por dispositivos de hominização da mesma ordem). Os dispositivos fascinam porque criam para o homem um “meio ambiente” e um mundo já dado, dispensando-o finalmente da tarefa demasiado humana de criar um mundo para si.

Nesse ambiente virtual (onde o homem precisa apenas corresponder aos estímulos e com o qual tende a se confundir), ele pode se tornar inseparável do olhar do próprio dispositivo, ao mesmo tempo em que se separa da rua, do acontecimento, dos corpos, dos viventes, do outro, por fim. Como impedir que celulares, computadores, “instrumentos, bugigangas, *gadgets* de todo tipo” tornem mais abstratas as relações entre os seres? Como impedir que produzam sujeitos sem

resistência que, consciente ou inconscientemente, vivem para reproduzir a *oikonomia* da máquina governamental que, por sua vez, só se reproduz a si própria? Agamben propõe não a destruição ingênua dessas engenhocas do poder, mas a sua profanação. Profanar implica liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum.

O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: por meio de uma série de rituais minuciosos, diversos segundo a variedade das culturas [...], o sacrifício sanciona em cada caso a passagem de alguma coisa do profano para o sagrado, da esfera humana à divina. Mas aquilo que foi ritualmente separado pode ser restituído pelo rito à esfera profana. A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido. (AGAMBEN, 2009b, p. 45).

Profanar os dispositivos narcísicos, fazer acontecer a *multidão da escrita*, ali onde jornalismo e literatura se reencontram e redescobrem a saga-motor da vida, a volição de ver o que está detrás e a atitude de se deixar olhar pelo que se vê. Afirmar a reportagem em sua possibilidade de auscultar o teatro do mundo, de desarmar o jogo das engrenagens, de desnudar o mecanismo das representações e as armaduras do sujeito. E entrever nesse mistério de pássaro uma sobrevivência forte de narrador que enxerga, no escuro do contemporâneo, as faces noturnas do cotidiano dos povos. Jornalismo assim também é literatura, também é inumano. Puro reencontro com a potência-*flâneur*, na qual se agenciam todas as formas de vida do planeta, que já eram migrantes e nômades quando nem havia demarcação de territórios humanos e animais.

3 VER, PENSAR E ESCREVER COM(O) UM ANIMAL

3.1 O JOGO DO ESTRANHAMENTO NA LITERATURA

Mas devo avisar. Às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar conosco
Clarice Lispector (2004, p. 49).

Uma espécie de império expressivo e corolário do sujeito moderno costuma supervalorizar a subjetividade da arte na cultura ocidental. Mas a história das realizações estéticas mostra, ao contrário, a busca inquebrantável do artista para afastar-se de si e tocar uma exterioridade. Criar uma linha de expressão é impactá-la pelo pensamento do corpo do outro. Muito mais do que impor uma subjetividade, um estilo próprio, o artista povoa seu traço com toda inquietante estranheza e multiplicidade de seres possíveis, imaginários, invisíveis, inumanos que atravessam a sua humanidade. Provocando o desfazimento dos papéis de sujeito e objeto, o pensamento da arte suspende o eu para abstraí-lo no jogo da pura exterioridade.

Estrangeiro dentro do eu, o inconsciente desfaz a ilusão do sujeito centrado nele mesmo. “O outro, latente ou não, está, desde antes, presente na revelação subjetiva. Ele já está lá, quando algo começou a se livrar do inconsciente.” (LACAN, 1996, p. 125). É nesse inconsciente estrangeiro, nesse discurso do outro que a arte acontece. A arte toca de alguma maneira algo estranho no outro: um gesto, um não-dito, um chiste, uma cena que se repete e provoca um riso, um choro... Algo que toca um sonho, algo que é o discurso do outro em si, o outro enquanto simbólico, enquanto linguagem, o outro que fala: quem escreve também está tocado pelo estrangeiro nele mesmo e por sua própria inumanidade. O escritor, assim como o analista, entram no espaço literário e no espaço do inconsciente e atuam não interpretando, mas abrindo portas para que o eu tenha contato com o outro.

A interpretação do analista não faz mais do que recobrir o fato de que o inconsciente – se ele é o que eu digo, isto é, jogo do significante – em suas formações – sonho, lapso, chiste ou sintoma – já procedeu por interpretação. O outro, o grande Outro(a) já está lá, em toda abertura, por mais fugidia que ela seja, do inconsciente. (LACAN, 1996, p. 125).

No caso da escrita, a própria leitura é um distanciamento de si. O estranhamento não está em encontrar a diferença entre aquele que lê e o que é lido, mas em distanciar-se de suas próprias ideias no ato da leitura. Talvez ninguém melhor do que Celan (1996, p. 51) tenha falado de modo tão denso e breve sobre esse processo: “A arte provoca um distanciamento do Eu.” Se só diante do olhar do outro o eu se reconhece como sujeito, no jogo da semelhança e da diferença, se o eu só pode ser visto pelo outro, o outro é, paradoxalmente, a medida da distância e do reconhecimento de si mesmo. Essa ideia traz novamente Derrida a interpelar como o homem pode anunciar-se a si mesmo no limite abissal de ser humano: “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 de um gato.” (DERRIDA, 2002b, 22).

Uma longa tradição atribui ao olhar do estranho – do selvagem, do camponês, do animal – a capacidade de desvendar os artifícios e as imposturas das sociedades do eu, como mostra Ginzburg (2001) em *Olhos de Madeira*. O título já está mergulhado em uma grande viagem pela literatura do século XIX em busca de entendimento para esse impacto ético do outro na escrita. Ele homenageia a obra maior de Carlo Collodi, *As Aventuras de Pinóquio*, publicadas originalmente em um jornal infantil entre os anos 1881 e 1883. Nessa história de sonho e solidão, o velho Gepeto dá sopro de vida a uma marionete para que lhe faça companhia de gente. Quando o boneco começa a ganhar forma, o primeiro passo é dar-lhe um nome. A história terminaria feliz e não teria a importância que tem se, ao acabar de talhar os “olhos de pinha” (sentido etimológico de Pinocchio, no original italiano) do menino-coisa-árvore, o velho não encontrasse ali a vida própria da sua criatura.

Assim que encontrou o nome para seu boneco, começou a trabalhar com afinco, e logo fez os cabelos, depois a testa, depois os olhos. Feito os olhos, imaginem a surpresa quando percebeu que eles se mexiam e o fitavam obstinadamente. Gepeto ficou quase chateado vendo aqueles dois olhos de madeira que o observavam, e disse num tom ressentido:

– Olhões feios de madeira, por que estão olhando para mim? Ninguém respondeu. (COLLODI, 2002, p. 17).

Em seguida, Gepeto talha o nariz, mas o gesto lhe foge ao controle: o nariz começa a crescer e não para, mesmo quando cortado. Faz então a

boca e ela também lhe escapa à criação: começa a rir. Vai para as outras partes do corpo, como se apenas fosse desencantando o que já era vida. Mais o carpinteiro avança nos detalhes da obra, mais a criatura adquire autonomia, mais foge ao seu determinismo. Ao concluir o talhe da primeira mão, o boneco já agarra sua peruca e começam as contrariedades.

Fabricando o boneco, metade bichinho de estimação, metade gente, Gepeto buscava companhia para dar a volta ao mundo, alguém para servir-se com ele de “um pedaço de pão e um copo de vinho”. Alguém para servi-lo também no preenchimento de um vazio e de uma incompletude, como os *golens* na tradição judaica, que eram criados pelos rabinos como seus servos na busca do maravilhoso. Nesse sentido, Agamben (2007) considera Pinóquio um “arquetipo eterno da graça e da seriedade do inumano” e um perfeito exemplo da categoria ajudante que abunda na literatura infantil.

Talvez seja porque a criança é um ser incompleto que a literatura para infância está plena de ajudantes, seres paralelos e aproximativos, pequenos demais ou grandes demais, gnomos, larvas, gigantes bons, gênios e fadas caprichosas, grilos ou caracóis falantes, burrinhos que fazem dinheiro e outras pequenas criaturas encantadas que, no momento do perigo, surgem por milagre para libertar do embaraço a boa princesinha ou João sem Medo. (AGAMBEN, 2007, p. 32).

Meio mortos, meio vivos, como os zumbis; em parte mágicos, em parte robóticos, autômatos, embora muitas vezes desobedientes e incontroláveis, autistas, por assim dizer, os ajudantes profanam toda ordem binária humano/inumano. São, em si mesmos, a presença de um funcionamento monstruoso e a lembrança de uma incompletude. Como eles, Pinóquio materializa esse inconsciente inumano que recebe a missão de completar, no paradoxo do seu próprio inacabamento, uma impotência ou uma falta humana. Ao vê-lo e tendo sido por ele visto, o criador não tem mais apenas um boneco falante para acompanhá-lo docilmente durante os anos de velhice, mas a companhia de uma infância em sua incompletude física, moral e ontológica, a postergar *ad infinitum* a promessa de tornar-se completamente humana e adulta. *Amanhã serei um bom menino, amanhã serei um bom menino!*

Por isso o olhar radicalmente outro de Pinóquio, na sua potência de mistério, de “olhar sem fundo”, de “olhar animal”, como diz Derrida

(2002b, p. 18), perturba e assusta, a ponto de magoar Gepeto. Ele instaura a mudança de perspectiva ali onde o rosto cristaliza a resistência de todo ser ao destino pré-histórico que lhe é dado: tornar-se humano. O olhar nu do boneco-menino não apenas provoca uma troca de posição entre eu e o outro, mas faz com que o eu “mude de casa” e que se profanem as hierarquias criacionistas: o humano torna-se para si mesmo inumano.

A filosofia vai revisitar seriamente essa cena quando Derrida se coloca diante do olhar do seu gato a perguntar-se: o que pode ele pensar quando me vê assim nu? “Quem sou eu então? Quem é este que eu sou? A quem perguntar, senão ao outro? E talvez ao próprio gato?” (DERRIDA, 2002b, 18). E não é com o boneco espevitado que Gepeto se espanta ao dar vida à sua criatura, mas com a realidade estranhada de si mesmo que encontra nos olhos de madeira de Pinóquio. Ao criar o boneco, cria-se também um Gepeto, cuja interjeição “Grandes olhos de madeira, porque olham para mim?” é a epígrafe do livro de Ginzburg (2001) e a metáfora do distanciamento do eu que vai ajudar a dar vida a essa segunda obra.

O estranhamento do eu no outro é a própria condição de sua existência pela qual a obra dá vida ao boneco e ao entalhador. A análise encontra aqui uma velha questão: a autonomia da escrita. Definitivamente, não é o criador quem cria a criatura: ela sim o cria. Em todos os seres e em todas as coisas pulsa a potência criativa da escrita pela qual personagens, objetos e cenários não estão potencialmente em função da máquina antropocêntrica. Eles carregam consigo uma máquina de desinstalação do eu a engrenar movimentos constantes de subjetivação e dessubjetivação.

Escapando para a rua, Pinóquio provoca confusão até Gepeto ser preso e só quando sai da casa do pai para viver suas aventuras, a história propriamente dita começa, como anuncia o narrador: “O que aconteceu depois é uma história que nem dá para acreditar, e vou contá-la a vocês nestes outros capítulos” (COLLODI, 2002, p. 21). O ajudante inumano temerário e esquecido em um canto da alma se liberta e ganha corpo na escrita com a prisão do criador. Não é que o boneco deva ser visto como um sujeito humano definitivo. Obviamente tudo continua se passando na dimensão fabular do “como se”: como seria se um boneco se tornasse um menino ou como seria se uma árvore se tornasse gente. O que a fábula animista de Collodi proporciona, na experiência imaginária de produzir o funcionamento do humano no inumano e vice-versa, é o devir mesmo da escrita.

Finalmente transformado em um menino de verdade, depois de viver todas as experiências e sentimentos caracterizados como humanos, Pinóquio olha com estranhamento para a marionete que ele foi, da qual se

distanciou para construir uma humanidade. Processo semelhante ocorre ao macaco de “Um relato a uma Academia” (KAFKA, 1989), que não pode mais dar seu testemunho do “estado macacal” após passar por cinco anos de adestramento humano.

Experiências de troca de pele e de perspectivas que roem as estruturas do sujeito molar humano chegam a uma síntese sarcástica e melancólica. Nós da academia da ciência e da razão convocamos um macaco treinado e forçado a se tornar humano para fazer um relato revelando sua anterior vida de macaco. Em vez disso, alegando que cinco anos o separam do “estado macacal”, o orador nos expõe com impiedosa veracidade a experiência desse sonho darwinista de evolução incorporada à sua nova identidade de homem. Esperamos que ele fale, que discursive. Esperamos que ele nos mostre os avanços cognitivos de um animal humanizado, ou que nos conte o sentido da vida selvagem. Esperamos que nos revele o segredo do elo perdido entre natureza e cultura pelo qual o animal teria acesso à fala e ao mundo simbólico. Ou ao menos que nos diga, com a eloquência da palavra de que ele agora desfruta, quão cruéis e arrogantes são os homens com os animais.

Mas todas as questões da cratera fundamental permanecem em solene silêncio – muito embora o animal agora fale com a destreza de um grande orador. Seu relato circense deixa sem resposta as antigas curiosidades sobre a diferença entre homens e símios para deter-se exclusivamente em suas semelhanças. Sob a impostura de sua elegância frasal, a performance discursiva tem um efeito constrangedor e deselegante para nós, os mecenas do espetáculo. É que sua coragem de verdade desvela, na sobreposição de duas distâncias, de duas camadas de pele, de dois gestos imitativos (o do animal que o orador foi e o do homem que ele está) o quanto há de simiesco, de bestial, de irracional nas posturas automatizadas e naturalizadas inscritas em nossa gestualidade e em nossa postulada cultura superior.

Em *Olhos de madeira*, Ginzburg (2001) analisa a perspectiva dos formalistas russos, mais especificamente as lições de Chklovski (1973, p. 45) sobre o funcionamento da arte como estranhamento. No ensaio “A arte como procedimento”, o teórico formalista propõe o estranhamento como o fundamento da própria arte.

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não apenas como reconhecimento; o procedimento da arte é o

procedimento da singularização dos objetos e o estranhamento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.

Chklovski se vale de vários títulos da literatura russa para mostrar nessa tradição literária específica o modo ideal de estranhamento que acredita vir a ser o procedimento formal que caracteriza a arte. Entre outros personagens exemplares da obra de Tolstoi, o teórico traz o do cavalo protagonista do conto “Kholstomer” para mostrar a compreensão do homem sob a perspectiva de um animal, tarefa, segundo ele, só possível na arte. Analisando o direito à propriedade privada dos homens que o definiam como “seu” cavalo sem o cavalgá-lo, Kholstomer conclui:

Agora estou convencido de que a diferença substancial entre nós e os homens está aí. Já por esse simples fato [...] temos o direito de afirmar que, na hierarquia dos seres vivos, estamos um degrau acima dos homens. A atividade dos homens, pelo menos de todos aqueles com os quais travei contato, é determinada pelas palavras, não pelos fatos. (TOLSTOI apud GINZBURG, 2001, p. 17)

Em busca de desenvolver a relação desse procedimento da literatura russa com tradições bem anteriores, sobretudo do iluminismo, Ginzburg revisita a obra do filósofo Voltaire, também provocado pela leitura de Chklovski. No capítulo “Des sauvages”,¹⁰⁸ de *Filosofia da história*, Voltaire retoma o estranhamento literário dos ensaios de Montaigne e dos *Caracteres*, de La Bruyère. Sob o pseudônimo de “abade Bazin”, o filósofo inicia sua crítica com uma longa questão sobre o conceito de selvagem:

Entendeis por selvagens certos aldeões que vivem em cabanas com suas mulheres e alguns animais, incessantemente expostos à inclemência das estações; que não conhecem nada além da terra que os nutre [...]; que falam um linguajar que nas cidades não se entende; que têm poucas ideias e, por conseguinte, poucos instrumentos para expressá-las; que são sujeitos, sem que saibam por

¹⁰⁸ Sobre os selvagens.

que, a um funcionário a quem levam todos os anos a metade do que ganharam com o suor do rosto; que se reúnem certos dias numa espécie de celeiro para celebrar cerimônias de que não entendem nada, ouvindo um homem vestido diferente deles e a quem não compreendem; que de vez em quando deixam suas cabanas ao rufar do tambor para serem mortos numa terra estrangeira e matar seus semelhantes pela quarta parte do que poderiam ganhar ficando a trabalhar na sua casa? (VOLTAIRE apud GINZBURG, 2001, p. 31-32).

Nessa passagem, o ardil não está apenas em chamar o camponês de selvagem, mas também em omitir o nome das práticas civilizadas (missa, padre, lavoura, monarca, dialeto, impostos, guerra), produzindo uma denúncia de como o europeu reduz seus camponeses à mesma condição que ele entende por selvagem, mas principalmente de como esses trabalhadores consentem a sua própria escravidão. Com o distanciamento dos nomes, o pensamento de Voltaire equipara a submissão dos camponeses à irracionalidade dos animais fazendo incidir sobre esse grupo de homens brancos o rancor discursivo e inferiorizante comumente dirigido aos povos ditos selvagens.

Ao produzir um estranhamento da palavra e da imagem que o europeu atribui aos povos ditos incivilizados, Voltaire conclui que as populações da América, da África, do Canadá e os cafres são “infinitamente superiores aos nossos selvagens”. Além de serem “livres”, “heroicos”, “enérgicos” e, sobretudo, “patrióticos”, “têm a arte de produzir sozinhos tudo de que necessitam: uma arte que os nossos aldeões não possuem.” Ginsburg enaltece a “abertura” e a “infinita distância” na análise das culturas não-europeias que Voltaire teria aprendido com os mestres jesuítas – os que “chamavam os campos europeus de Índias daqui” –, levando sua atitude “ao paradoxo”. Sem poupar elogios a essa “página esplêndida” inspirada em La Bruyère, que já havia denunciado as condições de vida a que são submetidos os camponeses comparando-as às dos animais, analisa a semelhança e diferença de procedimento entre as duas escrituras:

Em ambos os casos estamos diante de uma perífrase que gera uma tensão cognitiva, revelando pouco a pouco as feições imprevisivelmente estranhas de um objeto familiar. Mas há uma diferença. La Bruyère não nomeia o objeto do seu discurso; Voltaire, num

lance de gênio, lhe dá num primeiro tempo um nome errado, que pouco a pouco vem a ser o nome correto. (GINZBURG, 2001, p. 33).¹⁰⁹

Por trás da pressuposta e paradoxal insubordinação de Voltaire contra o eurocentrismo, contudo, é preciso “trazer à luz” o sentimento de superioridade cultural que ela esconde. Note-se que seu desprezo se direciona contra a cultura dos aldeões e não contra a dos burgueses insurgentes. Não deixa de ser contraditoriamente etnocêntrica a comparação entre os selvagens “deles” (inofensivos porque distantes) e “os nossos” (os europeus). Desqualificar a cultura dos camponeses fortalece o projeto iluminista, que precisa sobrepor ao peso da tradição o seu processo de esclarecimento.

No capítulo “Dos canibais” de seus *Ensaio*s, Montaigne (1972) mostra que a admiração – e mesmo fascínio – de certo pensamento europeu diante do impacto com o pensamento selvagem já provocava o esboço do que talvez seja a noção de relativismo cultural mais antiga de que se tem conhecimento.¹¹⁰ Um cruzamento fulminante de olhares descola o grupo de sua imagem, tornando-o estranho a si mesmo. Montaigne, que chegou a ter contato com três índios Tupinambá em Rouen (ou Ruão), conforme comenta Roque Laraia de Barros (2006), aproveitou o espanto geral com as notícias sobre as tradições canibais desse povo, para criticar as atrocidades de algumas “tribos” de sua própria terra. Nivelando o canibalismo indígena ao pior obscurantismo religioso que atravancava o processo de modernização, a retórica dessa antropologia comparada desmente a civilidade ocidental. “Podemos qualificar esses povos como bárbaros em dando apenas ouvidos à inteligência, mas nunca se os compararmos a nós mesmos, que os excedemos em toda a sorte de barbaridades.” Ainda longe de atingir a truculência da dominação europeia, que se fortalecia com o projeto colonialista, esse discurso denuncia a violência insana das fogueiras inquisitórias e a barbarização dos povos vencidos pelos países vizinhos em guerra por territórios ou disputas religiosas.

¹⁰⁹ A segunda parte a que o historiador se refere começa assim: “De selvagens como esses a Europa está cheia. É preciso reconhecer que as populações do Canadá e os cafres, que nos comprazemos em chamar de selvagens, são infinitamente superiores aos nossos.” (VOLTAIRE apud Ginzburg, 2001, p. 32).

¹¹⁰ E que será mais recentemente “relativizada” pela teoria sobre o perspectivismo ameríndio, abordada no capítulo “Perspectivismo ameríndio, escultura africana e literatura: objetivação e subjetivação animal.”

Não me parece excessivo julgar bárbaros tais atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira dos nossos. Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso é bem mais grave do que assar e comer um homem previamente executado. (MONTAIGNE, 1972, p. 107).

Eram tempos de exceção e extermínio dos povos nativos que ofereciam resistência ao projeto de expansão marítima. Tempos que sempre retornam pela linha da violência antropocêntrica. Como um homem europeu que se desloca provisoriamente do seu centro, o filósofo ensaia um discurso extemporâneo que permitirá atacar o eurocentrismo na base da dicotomia barbárie e civilização. A sentença com a qual ele finaliza essa passagem ecoa sobre todo empenho posterior para repensar a centralidade do eu e do homem nas relações culturais: “Na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra.” (1972, p. 105).

Essa inquietante estranheza que sem o saber toca algo muito secretamente familiar traz à tona o conceito psicanalítico de *unheimlich*, traduzido no inglês como *uncanny*. O nome evoca a sensação de medo ou de terror de um indivíduo que se depara não com alguma coisa externa, estranha ou desconhecida, mas com algo estranhamente familiar no inconsciente. Freud explorou o deslizamento dessa noção entre o *heimlich* (conhecido, habitual, íntimo, caseiro, aconchegante, familiar) e o *unheimlich* (desconhecido, estranho, sinistro, assustador) ao ponto de torná-los opostos coincidentes, algo como “íntimo-estranho”.¹¹¹ No funcionamento dos complexos infantis, o aspecto exterior que causa

¹¹¹ “Chama-se *unheimlich* tudo o que deveria permanecer secreto, escondido, e se manifesta”. A sensação que ele traz leva-o a elaborar o estranho como a “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (FREUD, 1976, p. 277). Deriva daí a interpretação de Freud para o termo como “recalque”, algo de familiar e doloroso à vida psíquica que, incapaz de superar, o indivíduo recalca, recolhendo-o a um aparente esquecimento e transformando-o em estranho. Os complexos infantis recalcados são reanimados quando alguma impressão exterior análoga à sensação do trauma provoca o efeito *unheimlich*.

estranheza é desde sempre algo secretamente conhecido no interior, onde, segundo Freud, o prefixo *un* denomina o recalque.

Como re-calque, retorno do mesmo, duplicidade, o *unheimlich* caracteriza-se pela repetição da cena e pelo retorno do medo incompreensível. A ficção consegue produzir o efeito *unheimlich* quando faz o leitor vivenciar a estranheza familiar no lugar de um personagem apresentado como desconhecido, a exemplo dos selvagens em Montaigne, La Bruyère e Voltaire – e de modo muito mais sutil no caso do símio do conto de Kafka. Situando-se aparentemente no campo da realidade, o autor extravasa para o mundo fictício em que está mergulhado o leitor sem esclarecer o seu ponto de partida, induzindo-o à dúvida e ao engano. Nesse caso, a escritura, em sua intensidade estética, se coloca no mesmo lugar que Lacan designa ao analista, entre o fantasma e a realidade. Atuando como *écran* do inconsciente, ela permite que a estranheza seja pensada, furtando-se de determinar-lhe o sentido, até porque um recalque não para na sua revelação: um signo sempre reenvia a outro.

O que pode haver então de encorajador no “procedimento” de Voltaire, generoso com uns, implacável com outros? O que pode haver de “revoltoso” nesse eurocentrismo complacente, que advoga a superioridade dos “selvagens dos outros” para rebaixar com mais vigor “os nossos”, mergulhados que estão nas trevas da ignorância, reproduzindo seus estúpidos, insensatos e irracionais hábitos, costumes e crenças religiosas? É que o poder de estranhamento da denúncia nunca está nela mesma, mas na possibilidade de desamarrá-la do seu próprio discurso e do seu próprio autor para mostrar, atrás do recalque que ela quer denunciar, um outro recalque mais secreto.

Ver, pensar por trás do discurso, por trás do procedimento, por trás do estranhamento *unheimlich* pelo qual Voltaire produz o engano do leitor, outro engano em repetição especular. Os arranjos múltiplos de vários outros nessa escritura permitem dissecar ao sol um palimpsesto humano em cujas camadas superpostas se pode realmente barbarizar e descentralizar o eu. Pois é só pele sobrepondo pele: a do humano, a do europeu, a do americano, a do africano, a do camponês, a do selvagem, a do animal. Em todas elas, o inumano é o outro que precisa ser dizimado, conquistado, catequisado ou dominado no processo de civilização.

Muitas camadas de perspectiva etnocêntrica se interpõem na passagem de Voltaire, contradizendo a “infinita distância” do eu, que parece antes procurar uma abertura para apagar o olhar e diminuir o pensar do outro inumano de sua própria terra. E se ela soa como uma herança jesuítica democrática para a época, aquela moderna, quase

medieval noção ensaística de Montaigne sobre a pluralidade de modos de vida e de pensamentos já desautorizava qualquer racionalidade na hierarquização de uma cultura sobre outra. No mesmo ritmo em que se propaga como ideologia (ideia falsa), a crença na superioridade do eu de cada desbravador, de cada senhor, de cada capataz se contradiz secretamente naqueles que partiram em sua nau em busca do desconhecido e experimentaram a incômoda sensação de serem vistos desnudos da própria cultura, etnia, raça ou espécie pelos olhos de um animal, de um escravo ou de um índio.

Não importa qual seja a época, a literatura nos mostra a incerteza e a fragilidade das superstições do eu. O sujeito humano é uma fortaleza fixa? Não! “Uma ponte a se revolver”, exclama o homem-ponte de Kafka (1989, p. 50), uma das inumanidades mais agudas da literatura. Uma ponte prestes a despencar, a ser escangalhada e empalada pelos pedregulhos pontudos que a olhavam com cordialidade, grita ele. “Sem ter desmoronado, nenhuma ponte um dia erigida consegue deixar de ser ponte.” Sem ser aspirado, multiplicado, desconstruído não se deixa de ser o sujeito-viga que jaz sobre um abismo, com as pontas dos pés penduradas de um lado, as mãos encravadas do outro e os dentes aferrados na lama movediça, a sustentar a inconsistência da sua centralidade.

– Estende-te, ponte, coloca-te em posição; viga sem balaústre, sustenta o que te foi confiado. Sem que se note, trata de compensar e equilibrar a insegurança do seu passo; mas, se ele vacilar, dá-se então a conhecer e, como um deus da montanha, projeta-o em terra. (KAFKA, 1989, p. 49).

Voltemos aos *Olhos de Madeira* para buscar a necessária “amarração das pontas” e o funcionamento das pontes. Ao examinar as diferenças de perspectiva na literatura ao longo da história, Ginzburg parte da importância que a arte do estranhamento assume em Chklovski para apresentar sua aproximação e distância em relação ao seu ponto de vista puramente formalista. É em cima dessa dobra que pretendo fazer da minha aproximação ao repertório e à perspectiva do historiador também um distanciamento.

O anacronismo do conjunto de “procedimentos estéticos revoltosos e corrosivos” inventariados em *Olhos de madeira* mostram, para o autor, que estranhamento na arte é muito mais do que mera técnica literária. Ao gerar “uma tensão cognitiva”, ele gera também uma tensão

política. Por isso afirma que a visão formalista é incapaz de capturar o que Tolstoi aprendeu a fazer com Voltaire: “o uso do estranhamento como expediente deslegitimador em todos os níveis, político, social, religioso.” (GINZBURG, 2001, p. 33).

Mas enquanto deslocamento imperceptível e interior, o estranhamento também não se introduz por uma usura da arte ou do pensamento, seja pela forma ou pelas ideias. Considerando-se que tudo na escritura passa pela linguagem, desnaturalizá-la, devolver pela arte a ação do discurso constitui um trabalho poderoso, tanto quanto o *unheimlich* freudiano. Se em Ginzburg a ênfase é cognitiva, em Deleuze a ênfase é *afectiva*, força que anula qualquer tentativa de separação entre poesia e mundo.

Literatura, na cartografia do rizoma, se produz da *afecção* de corpos, dos agenciamentos de enunciações coletivas, da conexão de linhas que reenviam a diferentes conteúdos na micropolítica do campo social: “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 15-16). A força de devires precipitados por *afectos* e enunciações políticas, poéticas, amorosas, arrasta e apaga os procedimentos. Esta é a questão: “Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito.” (1995a, p. 12). Estilos e procedimentos tornam-se eles próprios devires em um plano de composição consistente, onde forma e fundo deslizam e se atravessam em um mesmo tecido.

A arte não faz, portanto, “uso do estranhamento”: ela o coloca a operar assim que se instala, como máquina de experimentar o vir-a-ser dos seres e das coisas e do próprio olhar. “A arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já passado não importa para a arte”, diz agora Chklovski (1973, p. 45), com menos automatismo estético, se a gente desloca o seu pensamento em favor dessas outras conexões. E novamente é a literatura que realiza, na potência do seu pensar/sentir/fazer, a plenitude do acontecimento do estranho, de onde parte todo gesto de criação: “E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra aí é que começa o sentido. E quando estranho a vida aí que começa a vida.” (LISPECTOR, 1998a, p. 83).

Há um intruso em mim que me torna estrangeiro de mim mesmo e me faz criar uma identidade que é uma estratégia para obter imunidade contra esse hóspede, diz Nancy (2000, p. 31). O outro de si é como um

linfoma: “Étranger à moi-même, et moi-même, m'étrangeant.”¹¹² (2000, 37). As diferenças desestabilizam o que é inerente ao sujeito, que é próprio à sua vida, à sua identidade e à sua imunidade, lembrando que a verdade do sujeito é, segundo Nancy, a sua exterioridade. A ausência de um enraizamento não é mais percebida como uma falta a ser preenchida para que o sujeito possa gozar de uma identidade. Pelo contrário, ela é a condição de trânsito na vida contemporânea, onde o “aspecto do estático e do dinâmico da existência tendem paradoxalmente a coincidir”, como analisa Mario Perniola (2000, p. 24): “Somos estrangeiros na nossa terra e, vice-versa, sentimo-nos em casa em qualquer lugar.”

Desde Collodi (apesar da versão moralista de sua fábula), desde a tradição iluminista de Voltaire (apesar do seu humanismo etnocêntrico), desde La Bruyère, desde Montaigne (apesar do seu século colonialista), a literatura se dá como terreno para a reinvenção de novas perspectivas, desafiando inclusive o próprio antropocentrismo de seus autores. Literatura é um ver-se a si mesmo no olhar do outro, um estranhar o que é tido como próprio que arranca a cultura da naturalização e do positivismo. Produzindo uma percepção única e duradoura – um *percepto* – a escrita reacende-a como arte e vida, chama de intensidade que tem permanência e autonomia sobre o autor e suas ideias. Literatura não se faz literatura sem suspender a perspectiva do eu, sem acolhimento radical do hóspede estrangeiro, esse outro feito de um conteúdo inominável que habita o texto.

Um pensador europeu diante de índios antropófagos, um iluminista diante dos povos “selvagens”, Gepeto diante do boneco, um macaco diante da academia de ciência, um cavalo diante da propriedade privada, G.H. diante da barata, um filósofo diante do seu gato e assim infinitamente. Olho no olho. Tantas vezes repetida, essa cena sempre retorna com o seu poder de colocar os recalques em evidência, destituir o centro e ensaiar um novo pensamento. O terreno da literatura recebe a descarga desses relâmpagos *its* de suspensão de tudo o que sustenta e identifica a centralidade do sujeito humano. Olhar e mastigar a barata, provar o seu lugar, degustar o inumano mundo: assim o sujeito pode deixar de ser ponte de sustentação de uma inconsistência para vir a ser a ponte do devir-outro.

¹¹² “Estrangeiro de mim mesmo, e eu mesmo me estranhando”. (Tradução nossa).

3.2 PERSPECTIVAS DO INUMANO NO MITO, NA ARTE E NA LITERATURA

Uma noite o povo do espelho invadiu a Terra. [...] Ele repeliu os invasores, encarcerou-os nos espelhos e lhes impôs a tarefa de repetir, como numa espécie de sonho, todos os atos dos homens. Privou-os de sua força e de seu aspecto e reduziu-os a meros reflexos servis. Um dia, contudo, eles se livrarão dessa letargia mágica. O primeiro a despertar será o Peixe.
 Jorge Luis Borges (2007, p. 27).

Questionar o princípio norteador do humano, de onde tudo parte e para onde tudo não cessa de retornar, dar ao centro um lugar vazio: exercício constante e utópico. A utopia de recolocar-se num mundo que é inumano e ausentar-se em favor da alternância de outros lugares provisórios, de outras perspectivas. Heidegger trouxe à razão filosófica o problema da impossibilidade de pensar o mundo fora da perspectiva humana. Mas embora não aderisse ao argumento de que os seres humanos são encurralados no beco sem saída de sua própria humanidade, permaneceu procurando determinar uma distinção absoluta entre seres humanos e animais, conforme o filósofo Tyler (2011) no ensaio “Como a água na água”.

Todo o conhecimento – sobre o mundo, o ser, os outros, enfim – está condenado a ser determinado pela natureza humana do conhecedor. Tradução da “infame” máxima de Protágoras, segundo a qual “o homem é a medida de todas as coisas”, que Heidegger acaba repetindo, mesmo em sua crítica ao humanismo tradicional, segundo Tyler (2011, p. 67). É também a reafirmação do conformismo humanista de Schopenhauer na interpretação kantiana de que todo homem toma os limites de seu próprio campo de visão como os limites do mundo.¹¹³ O que fica da

¹¹³ “De acordo com Kant, cada um de nós constrói uma versão do mundo a partir das nossas percepções – o mundo fenomênico [...] Então, cada um de nós tem visão limitada do mundo, já que as percepções são construídas a partir da informação adquirida por um conjunto limitado de sentidos. Schopenhauer acrescentou a isso que ‘todo homem aceita os limites de seu próprio campo de visão como os limites do mundo’” (BUCKINGHAM, Will et al. 2011, p. 186).

condenação do pensamento ao antropocentrismo é uma desconfiança legítima a respeito de toda compreensão do homem sobre o outro e sobre si mesmo. A desistência de ver-se em um mundo que é inumano, e dar somente ao homem a condição de Ser, de *Dasein*, como em Heidegger, acaba encerrando a humanidade “nos limites de seu próprio beco sem saída”, argumenta Tyler (2011, p. 67). Mais cauteloso ao se aproximar da questão da animalidade, Bataille (1993), em sua *Teoria da religião*, não aprovou o antropocentrismo valorativo e hierarquizante de Heidegger, mas construiu para si um antropocentrismo epistemológico ao afirmar que o mundo dos animais é totalmente fechado para nós. “Enquanto Heidegger delimita o que o animal é capaz de saber, Bataille delimita o que podemos saber sobre o que o animal é capaz de saber”, enfatiza Tyler (2011, p. 68).

Se todo conhecimento parte inevitavelmente de uma perspectiva humana, como acreditam Schopenhauer, Kant e Bataille e se a superioridade humana está dada pela exclusividade do Ser, conforme Heidegger, temos desdobrada a equação antropocêntrica de Protágoras. Conjugam-se, como aponta Tyler (2011, p. 69), os dois tipos de antropocentrismo em um só: “Um antropocentrismo primeiro e dominante, que restringe o que pode ser pensado sobre o ser humano e sobre o ser dos outros animais”.

A filosofia que se furta ao reconhecimento ou à redescoberta de novos tipos de continuidade ontológicas e epistemológicas entre humanos e animais fica condenada a esse empobrecimento. Mas a filosofia do limite e as artes como potência do imaginário, que procura experimentar a alteridade mais radical com o outro mais outro, não se detém diante das fronteiras. Ensaando novas perspectivas ou visitando perspectivas não majoritárias, buscam aberturas do que é possível ser para a animalidade e para o homem.

Nesse lugar onde o homem é pensado fora da sua centralidade de espécie, o centro torna-se uma função móvel, uma estrutura ausente, como propôs Derrida (2002a) no ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas.” Não se trata de uma realidade fixa, mas de um feixe de luz deslocável, que mais funciona como uma possibilidade de foco provisório do que como uma hierarquia ou uma referência estabelecidas. Algo análogo acontece com as experiências de vanguarda pós-tonais e seriais da música, que criam sequências de suspensão da tônica central de onde se desdobram todas as outras melodias. Miles Davis oferece um exercício perturbador de esvaziamento do poder do centro pela arte, especialmente na faixa “Thomas”, do disco *Tutu*, citado por Wisnik (1999) em *O som e o*

sentido. A nota clímax, para a qual a melodia sempre retorna após o repouso, continua sendo evocada insistentemente, como na música cadencial, mas o tom para o qual se encaminham todas as tensões nunca é executado. Nesse desenvolvimento escalar modal em torno de um centro ausente, que Wisnik chama de “metamorfose moderna”, há um belíssimo devir, prenhe de vazios, pleno de intensidades ou possibilidades. Se o trono da terra existe, “está desocupado, vazio e em torno dele gravitam escalas de frequência em galáxias precisas de timbres.” (WISNIK, 1999, p. 215-216).

A ópera do humano giraria, então, ao redor desse centro ausente e bufo, desse poder esvaziado, onde os astros que desempenham o papel principal – deus, o autor, o homem, o sujeito, o chefe de Estado, o rei – já morreram ou nunca de fato exerceram o comando. São mera formalidade: um centro irreal, uma realeza destituída de poder, um Estado inerte, em uma dissimulação da estrutura de poder alusiva àquela que Pierre Clastres identificou nas culturas indígenas. Distraindo-a com um poder de fachada, essa dissimulação ajuda a operar uma sociedade sem Estado, evitando o perigo maior de ele vir a ser ocupado por um poder central de fato que poderia representar a ausência absoluta de trono (CLASTRES, 1974).

Porque prospectam, pensam e fabulam o mundo das relações entre os seres e as coisas sem as grades da herança cultural racionalista, arte e literatura podem fazer linhas de fuga da centralidade humana ensaiando novos arranjos. Essa música, essa arte e essa literatura não estão sós: elas vêm no contrafluxo do progresso e do evolucionismo, com outras forças e linhas de fuga. O esgotamento do modelo cartesiano de sujeito favorece a escuta de perspectivas heterogêneas capazes de entrever existências intervalares e marginais nas relações entre os seres. Uma comunidade invisível, que interliga plataformas aparentemente tão distantes quanto a arte ocidental, a escultura africana, a cosmogonia indígena, o pensamento oriental e a filosofia da alteridade, pensa o mundo fora da centralidade humana e surpreende o ser na sua potência de trânsito.

Inventário alucinante das metamorfoses de tempo, espaço, corpos, formas e volumes, o universo gráfico do artista holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972) lança-se no devir-mundo. Gravuras *po(l)voadas* de figuras híbridas, sempre ambíguas, revelam, nos silêncios e vazios seletivos do olhar, no intervalo entre o negativo e o positivo, no interstício entre o claro-escuro, formas subjacentes, provisórias. Linhas e volumes insinuam figuras que passam em um piscar de olhos da margem ao centro para retornarem em seguida a outra posição. A aposta na

multifocalidade da visão não dá guarida ao centro: em cada intervalo entre um possível olhar e outro há um devir passando.

De um tabuleiro de xadrez visto em primeiríssimo plano, que pode ser também uma lavoura da visão panorâmica de um avião, desprende-se um quadrado, retalho de tecido ou gleba de terra para tornar-se um pássaro. Uma malha de polígonos e padrões geométricos entrecruzados e postos a derivar em novas configurações se abre para as explorações inesgotáveis das transformações. Logo são muitas nuvens de pássaros que vão numa perspectiva e vêm noutra, bandos de seres-coisas que migram brancos e retornam negros ou vice-versa (Figura 8).

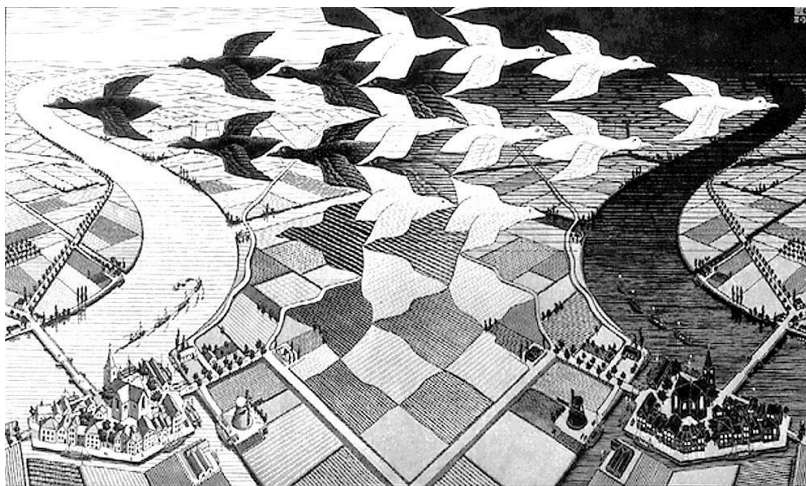
Criaturas répteis se multiplicam em um turbilhão de mosaicos, onde florescem em devir-arabesco lagartos-lagartixas, esses seres mais cambiantes e camaleônicos que mudam tudo em volta, pintando as formas com o seu devir-mundo. No centro, onde desaparece o infinitamente pequeno, está a própria margem que não cessa de dissolvê-lo. Nariz e cauda, cada ponta de um com o extremo do outro, orifício com orifício, vão se encontrando em repetidas minorações *ad infinitum*, como fragmentos de espelho que se interpõem na tela fracionando em mil quadros a imagem que contém a relação entre a parte e o todo (Figura 9).

Seres inclassificáveis fazem composições com o fundo, que brinca de trocar de posição com a forma, que brinca de ser forma-fundo. Devires de vidas anfíbias, míticas, imaginárias, sobrenaturais, reais e surreais. Parece que “o povo do espelho” invadiu a Terra e voltou a se comunicar com o mundo dos homens: mamíferos dinossáuricos, meio humanos, meio animais, peixes fugitivos e resplandecentes, instrumentos musicais, seres extraterrestres que são também terrestres, seres cósmicos que são também mundanos. Posta a promiscuir, a natureza das coisas procria como coelhos, gerando criaturas contraditórias, andróginas. Humanos que são também patos, que são também peixes, que são também sapos, pássaros, felinos, unicórnios compõem um bestiário infinito do híbrido que parece ter saído do *Livro dos seres imaginários* (Figura 10).

Figuras-fundos que em um movimento de cópula e encaixe, de orgia, engendram-se umas nas outras, perfazendo uma escala de evolução australopitecos-*homo sapiens*. Mas em um segundo que contém a eternidade, no instante em que o olhar desconfiado ou maravilhado se volta para ver de novo, já outra dança se inicia. E aí o binômio animal-humano já está empreendendo o eterno retorno na escalada contrária da involução homem-macaco. Homem e animal girando, girando em loucas cirandas, um nascendo de dentro do outro, a

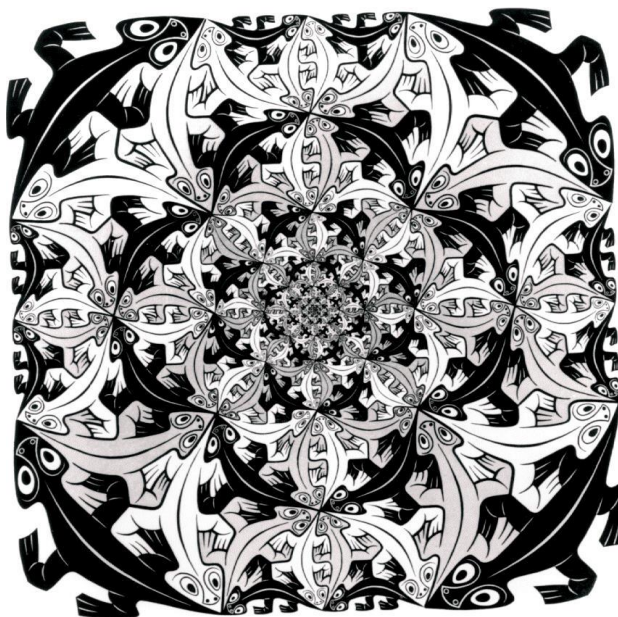
sabotar a linha do progresso e da lógica antropocêntrica em dimensões contraditórias e especulares. Ninguém vem antes, ninguém vem depois: o plano de um é o contraplano do outro. Na dimensão em que se separam para percorrer diferentes direções, o mesmo ponto de cesura é o do encaixe. Marcham em linhas paralelas, mas em algum lugar dessa espiral absurda, quando a imagem de um está prestes a ultrapassar a de outro, antes que inscrevam um novo círculo, acontece o reencontro. Meio eretos, meio agachados, no vértice onde a separação entre seres bípedes e quadrúpedes se radica, eles virtualmente estendem as mãos e se cumprimentam e já não se sabe quem é homem, quem é animal (Figura 11).

Figura 8: “Dia e noite”



Fonte: Escher (2011b, p. 73)

Figura 9: “Menor e menor”



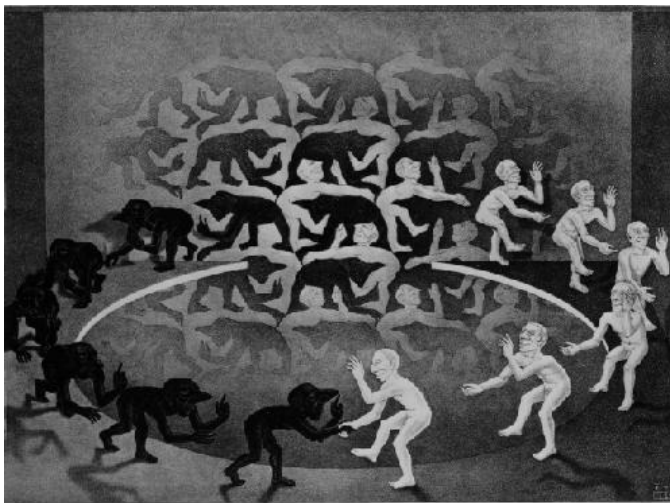
Fonte: Escher (2011a, p. 2)

Figura 10: “Plano Cheio II”



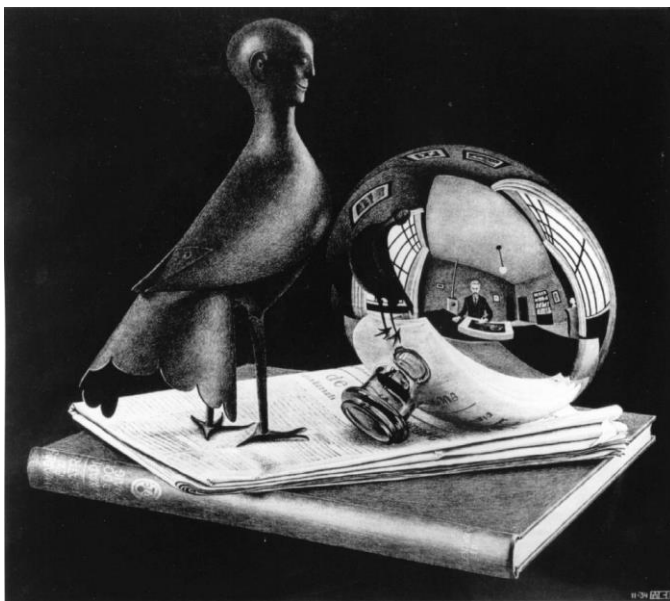
Fonte: Escher (2011a, p. 15)

Figura 11: “Encontro”



Fonte: Escher (2011 a, p. 10)

Figura 12: “Vida imóvel com espelho esférico”



Fonte: Escher (2011 a, p. 10)

No *poliperspectivismo* das metamorfoses, as coisas inscrevem seu trânsito na posição e também no corpo do outro. Beleza desse universo cambiante: o ponto de vista não cria o objeto, como na matriz kantiana, ele se desloca com o objeto e cria nele um sujeito. Então quem observa também é olhado, quem pinta também é modelo, quem está dentro também está fora. O infinito dos agenciamentos se insinua nos intervalos do ponto de vista do observador, que pode aprender com a arte novas perspectivas, porque a perspectiva também está em devir (Figura 12). No conjunto da obra, um mundo multidimensional se ergue como mágica matemática no espaço bidimensional da tela.

Tudo aqui afirma o paradoxo de *permanecer em movimento*. O que não permanece são nossos padrões de referência: dentro-fora, alto-baixo, sujeito-objeto, produto-processo, masculino-feminino, perto-longe, branco-preto, esquerda-direita, centro-margens, ir e vir, quem segue ou é seguido, quem pariu ou foi parido... Padrões que a experiência estética explode em favor de possibilidades perdidas... E reencontradas por esse polimorfismo capaz de devolver a cada ser e a cada coisa sua própria magia e revigorar o mundo com sua força animista.

Efeitos de ilusão geométrica nas gravuras de Escher que escondem, disfarçam estruturas absurdas costumam ser usados pedagogicamente para mostrar o engano dos nossos sentidos. Mas ao distorcer a perspectiva e desestabilizar nossos referenciais de reconhecimento da realidade, esse universo sem paradigmas na lógica popular ocidental nos faz ver que o mundo também muda, não apenas o ponto de vista. Ali, onde o efeito ilusório denuncia o engano de ótica e instala a desconfiança em nossa máquina de olhar, a arte nos mostra não uma verdade e uma aparência, mas mundos dentro de mundos, proteiformes, indomáveis. Nessas dimensões superpostas, as coisas e seres configuram múltiplas possibilidades, sofrem metamorfoses, enfim, estão em permanente devir. Não há, portanto, engano, mas “potência do falso”, como explica Deleuze (2013, p. 173), ecoando Nietzsche:

O bom é a vida emergente, ascendente, a que sabe se transformar, se metamorfosear de acordo com as forças que encontra, e que compõe com elas uma potência sempre maior, aumentando sempre a potência de viver, abrindo sempre novas “possibilidades”. Certamente não há mais verdade em uma que na outra; só há devir, e o devir é a potência do falso da vida, a vontade de potência.

Em uma breve arqueologia da perspectiva ocidental, Deleuze (2013) retoma Michel Serres em *Imagem-tempo* (2013) para apontar três modos dominantes de olhar o mundo: a perspectiva teocêntrica, a euclidiana e a neorrealista ou neobarroca. Na primeira, replicando o modelo de Deus, o universo e seus microuniversos são compostos por centros absolutos e estanques (o sol, a terra, a Igreja, o rei). A geometria projetiva é filha da crise do teocentrismo do século XVII e do próprio questionamento da existência de centros, provocando, por sua vez, uma crise definitiva da própria crença na verdade.

Desmoronam-se todos os centros – de gravidade, de equilíbrio, de força, de revolução, em suma – em favor de um perspectivismo ótico centrado na visão e não mais em uma entidade externa, transcendente e superior. Ao modo barroco, produz-se uma nova perspectiva que acomoda essas tensões, restaurando os centros e preservando o valor de verdade, conforme indica Deleuze, mas a custo de uma mudança profunda das ciências e das artes. Ela, a verdade, se deslocaria do centro para o “ponto de vista”, síntese máxima das metáforas visuais que passam a representar o modo de percepção do mundo.

Por um lado o centro se tornava *puramente ótico*, o ponto se tornava ponto de vista. Esse “perspectivismo” de modo algum se definia pela variação de pontos de vista exteriores sobre um objeto que se suporia invariável (o ideal de verdade seria conservado). Não, ao contrário, o ponto de vista era constante, mas sempre interno aos diferentes objetos que desde então se apresentaram como a metamorfose de uma única e mesma coisa em devir. (DELEUZE, 2013, p. 175).

Partindo da profundidade de campo no cinema de Orson Welles, Deleuze apresenta a implicação do terceiro perspectivismo no cinema. Seu diferencial: uma nova concepção de centro ou um novo modo de ver o centro que Welles teria retomado da pintura do século XVII, impactada pela crise dos mitos centristas reguladores do mundo. A profundidade de campo e os longos planos-sequência em *Cidadão Kane* oferecem outra forma de capturar o mundo sem predizê-lo. Como Velázquez ou mais tarde Vermeer já faziam, ampliando pela perspectiva de fundo o plano de visão acadêmico. Acendendo um fundo editável ou *composível* pelo espectador, o cinema acrescenta ao movimento barroco de variação do ponto de vista a teoria das sombras. Ao contrário da perspectiva projetiva, a imagem projetada é um opaco onde se destacam as zonas de sombra e

relevo. Fora do jugo da câmera-olho centralizadora que apresenta e hierarquiza esse mundo-montagem editado e exaurido de antemão, abre-se um leque de imagens que descortinam não apenas o centro, mas as margens da película. A nova perspectiva descentraliza o olhar e pede um gesto de seleção que transgride o cine-olho.

Com a profundidade de campo, o cinema de Welles soube recriar, para o uso moderno, essa questão da poética visual que marcou a pintura, como enfatiza Deleuze (2013, p. 174-175). O terceiro perspectivismo aciona uma “relação de complementaridade” entre os planos-sequência e os curtos: enquanto os curtos instauram novas gramáticas para a linguagem cinematográfica, apresentando imagens aplanadas e acentuando as metamorfoses de seres e coisas em sua imanência, os longos permitiram entrever as relações de devir que os transcende.

Quando tudo está simultaneamente se transformando, já “não há verdade nem aparência”, escreve Deleuze (2014, p. 178) sobre essa experiência do cinema. Não se trata mais de pontos de vista variáveis sobre a mesma natureza, pois também “já não há formas invariáveis.” Se a lógica ocidental dominante localiza no monocentrismo a relação entre verdade e ponto de vista, as lições estéticas da pintura e do cinema de vanguarda do século XX exploram as possibilidades da arte na direção de um *poliperspectivismo* que contamina todas as linguagens.

Na perspectiva do inumano, mitologia e literatura ensaiam essa redistribuição e reorganização da ordem do visível. São práticas estéticas que atuam reconfigurando o tecido da experiência sensível. A mitopoética, como a literatura, coloca em prática perspectivas que escapam aos modelos de pensamento, na medida em que, na releitura de *Os paradoxos da arte política*, de Jacques Rancière, pelo filósofo Giorgi (2011, p. 200), “o estético coincide com esse contorno ou essa abertura na qual a materialidade do sensível impacta e reordena uma ordem dada de significações”. Para ele, as falhas do “discurso da espécie” e as zonas de indeterminação entre o humano e o animal que as linguagens estéticas pesquisam são uma instância privilegiada para se pensar o “dissenso”. Força intempestiva na qual o estético não se separa do político, o dissenso irrompe a ordem do visível, desestabilizando-a com reconfigurações do que ainda não tem parte.

Enquanto a forma estética do dissenso redistribui a ordem do sensível [reformulando e inventando ordens alternativas de corpos e os modos de unir as palavras aos corpos], a forma política reorganiza o mundo em comum e os vetores de igualdade que

atravessam o social. (GIORGI, 2011, p. 200, grifo nosso).

Reflexão política sobre uma lógica de pensamento que se produz em um tecido ao mesmo tempo estético e social, o pluriperspectivismo ameríndio produz para a arte um ponto de articulação privilegiado entre o dissenso político e o estético no “discurso da espécie humana”. Pois se a arte é política, nos diz Rancière (2010), não o é na medida do seu engajamento a uma causa ou ideologia, nem precisamente pelo conteúdo ou mensagem que transmite. Ela é política na medida em que modifica as relações entre formas sensíveis e diferentes regimes de significação e sobretudo enquanto prospecta “maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de”. Porque a política,

bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. (RANCIÈRE, 2010, p. 46).

Em seu fundamento político, a arte cria uma experiência específica que rompe com determinadas estéticas dominantes, distribuindo novas pensabilidades, fora do registro do visível, do audível, do dizível, do contável. Isso implica trazer para o seu campo fabulatório formas de ocupação espaciotemporais ainda não partilhadas que desorganizam a maneira como antigos e novos atores povoam o mundo. A vida política da literatura, conectada com possibilidades não dominantes de sensibilidade e racionalidade, inscreve-a em modos de ver, pensar e escrever marginais para o pensamento ocidental, como o ameríndio. Nesses termos, o estético é desde sempre atravessado pela política, se com Rancière (1996, p. 370) a gente a compreende como “um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro”.

Ao final do capítulo “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”, Viveiros de Castro afirma que a lógica ocidental e o perspectivismo ameríndio são “incompatíveis”. Essa incompatibilidade filosófica ocorre, entre outros motivos, porque a primeira se fundamenta na variabilidade de um sujeito e na permanência das coisas (um ponto de vista cria um objeto em um mundo sempre igual a si mesmo), enquanto a segunda está baseada na reciprocidade de perspectiva entre sujeito e

objeto e na variabilidade do mundo. A segunda, onde se insere o multiculturalismo, pressupõe a particularidade e diversidade da cultura e a universalização da natureza. Em contraposição, a primeira afirma a universalidade da condição de cultura e subjetividade a todos os seres e singulariza a natureza dos corpos: a diferença está no corpo.

Se essas lógicas não permitem conciliação, elas podem, enquanto dissenso, produzir intersecções no campo do estético. É essa possibilidade de composição que propomos aqui em diante entre o perspectivismo ameríndio e a perspectiva literária do inumano em Clarice Lispector e em outras experiências artísticas questionadoras do discurso da espécie capazes de reconfigurar a relação entre corpos e *afecções*. Assim como as ideias sobre o terceiro perspectivismo em Nietzsche retomadas por Serres e Deleuze se alimentam nas relações entre a pintura barroca e o cinema de vanguarda no ocidente, a teoria do perspectivismo ameríndio tem como base concreta de reflexão a literatura indígena. A articulação entre ambas a partir das aproximações silenciosamente costuradas por Viveiros de Castro já é, em si, uma demonstração dessa compossibilidade.

Como arte, literatura, pintura, cinema não obedecem às fronteiras da racionalidade e podem, por isso, fazer conexões com essa ontologia indígena, a exemplo do que mostra o próprio exame de Deleuze (2013, p. 178) da obra de Welles: “Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista”. O fundamento do estético implica aí um elemento de ligação aguda: o imaginário, no qual, segundo Foucault, em *História da Loucura* (2012, p. 154), o homem pode aceitar o animal como um ser que “participa da plenitude da natureza, de sua sabedoria e de sua ordem”.

A articulação entre dois pontos de vista antagônicos se faz no vértice do compasso, que é a origem virtual de todas as perspectivas, onde a diferença ainda não existe, como assinala o próprio Viveiros de Castro (2011). É lá, no vértice do imaginário, do mítico, do artístico que as duas perspectivas se intersectam. Entre muitas outras, esta referência do antropólogo a Deleuze (apud VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 373), sobre as relações entre Leibniz e a retomada da arte barroca pelo cinema, é suficiente para demonstrar a operacionalidade do pensamento metafórico do compasso: “Tal é o fundamento do perspectivismo. Ele não exprime uma dependência perante um sujeito definido previamente; ao contrário, será sujeito aquele que aceder ao ponto de vista”.

3.2.1 Perspectivismo ameríndio e literatura: composições

Examinar perspectivas estéticas diferentes pelas quais as sociedades extraocidentais se veem na condição de humanas e concebem a ideia de humanidade em sua relação com outras espécies é tentar quebrar a base da dicotomia humano/inumano no pensamento. Pois se existem possibilidades diferentes de ser e estar no mundo elas só podem vir das margens, das etnias “menores”. Elas que fogem à dominância dos modelos, elas que podem nos ensinar a reinventar esse pensamento. Como a arte, a literatura procede o devoramento anônimo, inesperado e inaudito de concepções minoritárias e desestabilizadoras da humanidade e da sua relação com os outros seres.

É, portanto, exclusivamente pela ligação da arte com a vida que certas performances literárias podem ser aproximadas da epistemologia estética xamânica e da etnologia da escultura africana. Textualidades como a de Clarice Lispector fazem pela experimentação do campo do sensível, do estético e do ético essa aproximação com ontologias de povos menores. Reconfigurando o agenciamento entre palavras e corpos, essa literatura, assim como essa mitopoética e essa arte, ensaiam uma nova ontologia. Todas são, nesse sentido, estéticas cosmogônicas, pois não se separam do mundo no qual estão tão imbricadas e onde criam novas possibilidades de vida e de atravessamento amoroso do eu pelo outro.

O amor inumano desperta muito cedo no corpo, ensina a cosmologia narrativa de Clarice. Começa antes do alvorecer, na infância de uma família, na temporada de “cura de banhos de mar” (LISPECTOR, 2012, p. 17) promovida pelo pai. Trazendo com o seu sal o acontecimento do sol, o corpo do pai e do mar se inscrevem ao da menina, onde tremula a lembrança afetiva de uma ilha feliz em uma infância infeliz. Mesmo distante e irrepitível, o acontecimento do mar ao nascer do sol junto com os irmãos permanece habitando a carne da lembrança como *percepto* de uma felicidade.

Afecção visual, tátil, olfativa, sinestésica por esse corpo imenso e líquido, úmido, iodado que a menina podia lamber no braço salgado. Por esse organismo animal que arde nos olhos e na garganta, que produz uma pele com brilho e endurece os cabelos: assim, vestida por dentro e por fora de mar, ela cresce e empodera sua frágil e incompleta humanidade de criança. Estar em jejum antes e não se lavar depois desses rituais diários na praia de Olinda era mais uma estratégia antropofágica de fazer com que a presença amorosa desse corpo outro se demorasse um pouco mais. “Meu pai acreditava que não se devia tomar logo banho de água doce: o mar devia ficar na nossa pele por algumas horas”. De tão fraterno, de tão

pai-terno, de tão grande e belo, o inumano mar ganha para a pele estranha uma familiaridade humana. “Era contra a minha vontade que eu tomava um chuveiro que me deixava límpida e sem o mar.” (LISPECTOR, 2012, p. 20).

Mergulhado pelo sol que rasgava o dia derramando sobre a imensidão líquida o seu vermelho-sangue, o mar seria a permanência de uma paternidade inumana, líquida e radiante. O mar-sol, que “nos banhava e banhava o mundo”. *Hecceidade* de um masculino tão feminino, um “ele” que acorda a família de madrugada, não para trabalhar ou estudar, mas para ritualizar a vida. Atravessar a cidade de bonde na escuridão para encontrar o mundo desabrochando.

Multiplicidade de individualizações coletivas, singularização de uma rede de *afecções* inumanas desenraizando a pessoa da sua identidade, da sua pobre humanidade: *este pai é este bonde, esta viagem, este mar, esta nascente, esta temporada de banhos, esta infância, este tempo, esta alegria, esta beleza de mistérios, esta ritualidade...* A maior homenagem que um escritor-xamã pode fazer a uma entidade singular é fazê-lo ser além da pessoa, é fazê-lo devir não uma divindade, mas uma *hecceidade*. Ultrapassar o eu, alquimia da escrita: o ser é muito mais que sujeito, ele é também múltiplo e impessoal.

O que para o pai cumpria um batismo de purificação, para a menina era um ritual pagão, um puro contaminar-se, misturar-se, embriagar-se. Entrar no mar em jejum para sair dele alimentada:

O cheiro do mar me invadia e me embriagava. As algas boiavam. Oh, bem sei que não estou transmitindo o que significavam como vida pura esses banhos em jejum com o sol se levantando pálido ainda no horizonte. Bem sei que estou tão emocionada que não consigo escrever. [...] E eu fazia o que no futuro sempre iria fazer: com as mãos em concha, eu as mergulhava nas águas, e trazia um pouco do mar até minha boca: eu bebia diariamente o mar, de tal modo queria me unir a ele. (LISPECTOR, 2012, p. 19).

De tal encontro de mistérios nasce um amor de águas profundas: muitas vezes, desde o primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1986), esse corpo/texto retornará a esse gesto inaugural¹¹⁴ da matéria

¹¹⁴ No sentido “jovem deste termo” que aplica Derrida (2002a, p. 24), segundo o qual nenhum sentido conhece o seu futuro na escritura, pois não pode habitar a si

literária. Muitas vezes ele cumprirá a promessa de beber e comer do outro perfazendo uma solenidade antiga. A entrega primeira e inocente entre o corpo-menina e o animal marinho arrebatada em devir-erótico o corpo-mulher que viverá a entrega de amantes em “As águas do mar”. Confiança de dois mundos incognoscíveis onde se cruzam, desmanchando as dualidades, um humano-inumano. “Aí está **ele**, o mar, **a** mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está **a** mulher, de pé na praia, **o** mais ininteligível dos seres vivos.” (LISPECTOR, 1999b, p. 88, grifos nossos). Um “ela” cria por reflexividade um “ele” para o ser marinho, como as mitologias dos índios brasileiros criam um guerreiro humano ou uma moça índia em correspondência aos espíritos inumanos da terra, da lua ou da chuva.

Ele, a frigidez do líquido; ela a virilidade do compacto. “A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem.” Fertilizada pelo iodo e pelo sal, ela é agora “uma compacta” que penetra o mar, que “abre caminho na gelidez líquida.” (LISPECTOR, 1999b, p. 89). “Ela e o mar”, duas horizontalidades, dois pontos de vista em mútuo e afetuoso devoramento. Agenciamento de *hecceidades*, supressão dos sujeitos em favor do intercâmbio de corpos, troca de pontos de vista de gênero, de atributos, de toda ordem: puro pluriperspectivismo ameríndio, devoramento de dominâncias em alternância e provisoriidade. O “ela” se abandona à imensidão e avança o seu desejo de mar na resistência líquida “dele”, como no amor, “onde a oposição pode ser um pedido”. Pelo xamanismo e pela antropofagia da escritura, ela pode ter o mar como uma mulher pode ter um homem, como um homem, nas práticas xamânicas, pode tomar o espírito de um animal ou de uma montanha.

Vastidão e infinitude inumana sobre a exiguidade humana compõem um devir tão vivo e misterioso que não se indaga. É evidência. Devir se faz da irresistível atração pela diferença e também da igualdade na miséria prodigiosa de significado. Pobre e livre gente, com sua “parte de liberdade de cão nas areias” e sua “incapacidade humana de ver a curvatura da terra sob a linha do horizonte” (LISPECTOR, 1999b, p. 88). O mar também um ponto de vista, também uma subjetividade. Não há mais um ela pensante e um ele animado, mas dois organismos vivos, dois corpos sem órgãos interagindo. São seres incognoscíveis como infinitude misteriosa, mas seus corpos dialogam, se comunicam (ou se comunicam porque não se comunicam). Poética de igualdade para as diferenças de linguagem. Não é que a ordem do sensível se oponha ao pensamento, mas

próprio antes de ser dito. É assim que no espaço literário os gestos e sentidos sempre se inauguram.

ao contrário: a comunicabilidade entre o humano e o inumano no espaço literário produz “um conhecimento que se aloja na ordem dos sentidos (ou das sensações) e que desafia a nossa capacidade de circunscrevê-lo em categorias do pensamento”, como esclarece Maria Esther Maciel (2011, p. 88).

Nessa troca incessante de perspectivas, nesse jogo de indiscernibilidade e agenciamento de *afecções* (*ele, a* mais; *ela, o* mais) atravessados pelo meio, acontece o amor e a entrega ao vizinho comum e inumano. Doçura do sal. “Avançando, ela abre o mar pelo meio. Já não precisa da coragem, agora, já é antiga no ritual. Com a concha das mãos faz o que sempre fez no mar, e com a altivez dos que nunca darão explicação”. Toda “igual a si mesma”, igualada pela diferença, ela, agora inumanizada, tem um *ele-mar* por dentro do corpo, “como o líquido espesso de um homem.” (LISPECTOR, 1999b, p. 89).

Amor, incontinente dos mares dos *afectos*, ritual da vida, capaz de transpor as distâncias entre os reinos, entre as heterogeneidades. O livro, agenciado com a máquina do amor, contra a máquina da normalidade institucional, que desritualiza e controla a vida. Aprendo com essa literatura que o toque da diferença, e não a piedade, ou mesmo a compaixão, desperta o amor inumano. Ainda que a compaixão seja um sentimento dos mais desejáveis, sobretudo para fazer nascer o respeito e o compromisso político com o inumano, como nos mostra Nancy (2006b), não há nenhuma segurança, mesmo poética, de que ela possa ser compartilhada em igualdade por seres não-humanos como os *afectos* podem sê-lo.

Afecto é rumor, roçar de corpos, restos de uma indiscernibilidade, ontologia do erotismo da carne destruindo toda escala evolucionista baseada em categorias de inferioridade e superioridade: “É uma pura intensidade entre corpos que se origina em seu encontro, e os arrasta, tirando-os dos lugares e hierarquias que os distribuem”, escreve o filósofo Giorgi (2011, p. 212). E o amor que se produz com um corpo inumano, assim como o despertar, provoca a “emergência de algo não contido, imensurável, que não pode simplesmente ser codificado”, pois quando acontece o amor, nenhum dos amantes é dono do próprio corpo. O amor inumano é, por isso, fundamentalmente impessoal, à medida que provoca a crise do próprio e da pessoa como “princípio de apropriação e de propriedade sobre o corpo.” Enquanto ritual da vida, o amor liberta o ser para o agenciamento entre corpos, fazendo força inversa à da biopolítica, que é a propriedade da vida.

3.2.2 Corpos e pontos de vista circulantes entre espécies

Que conexões mais intensas se podem fazer entre as reflexões sobre a epistemologia estética ameríndia com essa literatura que busca se libertar da conhecida condição humana para conquistar o inumano como uma “verdadeira humanização” (LISPECTOR, 1998b, p. 172)? Começemos por nos demorar mais no entendimento do perspectivismo ameríndio, conceito ontológico, definido também como uma epistemologia estética de dimensão cosmogônica, no sentido de que o ser não se isola das coisas do mundo para pensar.

O perspectivismo entende que o pensamento não separa a subjetividade do espírito da objetividade do corpo. Do contrário, o ser pensa desde o seu corpo e nesse ato contínuo que vem do existir estão profundamente implicadas suas práticas alimentares, religiosas e sociais – que constituem uma unidade inseparável desse *corpo-pensante* e são por ele constituídas. O que há de mais inédito, de mais belo e de mais importante no perspectivismo é o que o diferencia de toda a base da ontologia ocidental em sua profunda alteridade: o pensamento não se separa da relação do ser humano com as outras espécies. Significa dizer que o ser pensante não está apenas em relação ao outro humano, como já sabíamos, mas em relação a todos os outros com quem compartilha um cosmomundo.

Fazendo incidir o legado de Lévi-Strauss sobre o conjunto de pesquisas de diferentes antropólogos de todas as partes do mundo, Viveiros de Castro lança as bases desse pensamento relacionado à grande parte, se não à totalidade dos indígenas da América do Sul. Para esses povos, não é o ponto de vista que varia, os seres é que mudam e com essa transformação carregam o próprio ponto de vista. Nessa lógica, o ponto de referência está no ser; não no pensamento como uma abstração da mente, mas no corpo, lição que Viveiros de Castro aprendeu com os índios da Amazônia, mas também com Deleuze e sua releitura de Leibniz em seus múltiplos agenciamentos. No ponto de intersecção entre o pensamento deleuziano sobre o barroco e a teoria do perspectivismo está o corpo como lugar onde a separação entre matéria e espírito se desfazem.

Pela lógica ocidental, ao contrário, a interpretação da universalidade e univocidade objetiva dos corpos cabe à particularidade subjetiva dos espíritos e do significado. Essa ótica instala desde o corpo a separação entre os domínios subjetivo e objetivo, localizando no primeiro a mente, o mundo interior e o significado, e no segundo o exterior da matéria e da substância. Na cultura ocidental, falamos de diferentes formas da mesma coisa, o que significa que nossos pontos de vista

mudam, mas o mundo, sob essas distintas óticas, permanece estático e igual a si mesmo, rondando o espectro da “coisa-em-si.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 379).

Para o perspectivismo da maior parte dos índios da América do Sul e também do Norte passa-se o contrário: o que muda não é o modo de ver ou a subjetividade, porque todos têm cultura e potência de sujeito, o que muda é o próprio mundo. Fórmula do multiculturalismo ou relativismo cultural do ocidente: diferentes culturas, natureza externa una e total, diferentes epistemologias, ontologia fixa. A essa fórmula o antropólogo opõe a do multinaturalismo: “uma só cultura, múltiplas naturezas ou mesma epistemologia, ontologia variável!”. Mesmo modo de ver não significa que a interpretação perspectivista produza o idêntico. Por “mesmo” devemos compreender uma base relacional cognitiva em comum que se assenta na ideia da universalidade do espírito (lugar da subjetividade, consciência e intencionalidade do ser). De fato, o que se produz dessa subjetividade interespecies ou dessa intercomunicabilidade humano-animal é a própria troca de perspectivas: “o objeto da interpretação é a contrainterpretação do objeto pelo outro.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 360).

A pensabilidade perspectivista começa por destituir o sujeito racional da posse do ponto de vista para criar uma rede de subjetividades interespecies que têm em comum muito mais do que uma substância universal. É preciso ir além de Spinoza e libertar-se do imperativo da substância material ou imaterial para produzir o sentido de comunidade. Compartilhando um sentimento de subjetividade, as espécies “com-dividem” a existência, o que significa, na noção de Aristóteles relida por Agamben (2009a, p. 91-92), “tomar parte no mesmo”. Seres de diferentes espécies formam uma comunidade e o que a define não é diferente do “essencial”, proposto por Agamben para a comunidade humana em relação à animal, ou seja: “um conviver [...] que não é definido pela participação numa substância comum, mas por uma condissão puramente existencial e, por assim dizer, sem objeto: amizade, como com-sentimento do puro fato de ser”.

Semelhante a uma relação de amizade, seres de diferentes espécies não têm um algo a dividir (“um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto”), mas se tornam comuns uns aos outros pela sensação de existência ativa que os dividem, como um reconhecimento mútuo da força de ponto de vista que todos são. Não é que humanos e animais compartilhem a capacidade de perspectiva tão somente: é a possibilidade de cada ser constituir-se como um ponto de vista que os torna compartilháveis ou divisíveis. Para o pensamento dos povos originários da Amazônia

“será sujeito quem se encontrar ativado ou ‘agenciado’ pelo ponto de vista”, explica Viveiros de Castro (2011, p. 373) em *A inconstância da alma selvagem*. É assim também que opera a ideia do amigo em Agamben (2009, p. 89), que descobre o sujeito como efeito das relações de amizade, não como seu determinante:

A sensação do ser é, de fato, já sempre dividida e com-dividida e a amizade nomeia essa divisão. Não há aqui nenhuma intersubjetividade – esta quimera dos modernos –, nenhuma relação entre sujeitos: em vez disso o ser humano é dividido, é não-idêntico a si, e o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa com-divisão.

Pensar o outro animal dentro de uma política de alteridade (e de amizade) é, para o multinaturalismo, entrar em conexão com múltiplas perspectivas de diferentes corpos. Feixe de afecções que constituem um modo pelo qual os seres apreendem a alteridade, o corpo é o lugar onde se origina a perspectiva. Corpo, nessa acepção, é um conjunto de capacidades que não se resume a uma morfologia distintiva, mas indica um conjunto ou maneiras de ser que constituem um *habitus* (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 380). Mas porque o fundamento da perspectiva no corpo e não na alma ou no espírito? Porque é preciso retomar do cristianismo a posse do corpo como nossa realidade mais atual, mais atraente e ainda mais misteriosa do que a alma ou “o sujeito” pelo qual o corpo foi modernamente abandonado.

Em todos os tempos, sempre se pôs mais fé no corpo – como em nossa posse mais própria, como em nosso ser [Sein] mais certo, em resumo, como ego – do que no espírito ou na “alma”, ou no sujeito, como diz agora a linguagem da escola, em vez de alma. (NIETZSCHE, 2008, p. 332, grifo do tradutor).

Desde já essa escritura da alteridade – nietzsche-deleuze-clarice – se conecta ao pensamento fundamental de Spinoza sobre o corpo, traduzido em *Perto do coração selvagem* como epígrafe *in litteris* de um artigo sonhado pelo personagem Otávio: “Os corpos se distinguem uns dos outros em relação ao movimento e ao repouso, à velocidade e à lentidão e não em relação à substância.” (SPINOZA apud LISPECTOR, 1986, p. 131). As filosofias espiritualistas apregoam o abandono do corpo

após a morte. Com a literatura xamânica passa-se diferente. Ela diz ao seu *és-tu*: “Ouve-me então com o teu corpo inteiro.” (1998a, p. 10). Cedo ela percebeu o seu mistério para o ser e para a escritura. Dele nunca abriu mão, nem na morte, como na mensagem com devir de epitáfio que ela faz veicular no jornal:

Uma vez eu irei. Uma vez irei sozinha, sem minha alma dessa vez. O espírito, eu o terei entregue à família e aos amigos com recomendações. Não será difícil cuidar dele, exige pouco, às vezes se alimenta com jornais mesmo. Não será difícil levá-lo ao cinema, quando se vai. Minha alma eu a deixarei, qualquer animal a abrigará: serão férias em outra paisagem, olhando através de qualquer janela dita da alma, qualquer janela de olhos de gato ou de cão. De tigre, eu preferiria. Meu corpo, esse serei obrigada a levar. Mas dir-lhe-ei antes: vem comigo, como única valise, segue-me como um cão (LISPECTOR, 2004, p. 206).

Que modo de tempo essas linhas insubordinadamente belas e fúnebres inventam? Um futuro improvável em um futuro perfeito? (Ou será o contrário?) Solene como um índio, o texto-ser entrega o espírito (“que se alimenta com jornais”) à família, a alma aos olhos de um gato ou de um tigre, mas carrega consigo o corpo, fiel animal. Dele o ser não se separa, como o dizer não se separa do corpo da escritura. Nessas crônicas febris, que falam de carne, de sangue, de ossos (de lágrimas, de soluços, de baba de búfalo, de ferida aberta, de cabelo na sopa), se há algum lugar onde o eu ainda palpita, é o corpo. Mesmo inerte, é no corpo, onde mais o ser foi esvaziado de sua singularidade pelas religiões e pelo capitalismo, que ele mais se inscreve e permanece: “Nesse instante há muito que o sangue terá desaparecido. Não sei como explicar que, sem alma, sem espírito, e um corpo morto – serei ainda eu, horrivelmente esperta.” (LISPECTOR, 2004, p. 207). Corpo, imanência do ser e da escritura: o corpo e não a alma é o que fica para a posteridade dessa narradora – póstuma, como Brás Cubas, mas à diferença do narrador machadiano, parece ter morrido antes de haver vivido.

Enquanto para o ocidente todo o peso da perspectiva está em um eu humano com exclusividade na posse do espírito e da subjetividade, para os ameríndios, a perspectiva está na realidade e na atualidade do corpo. É sob o impacto dos diferentes corpos e seres que acontecem os devires-animais e a troca de pontos de vista. Baseada na alternância da

posição dominante como caça ou presa, essa reciprocidade interespecies fundamenta o que Viveiros de Castro (2008, p. 37) chama de “ontologia da predação”. Está no fundamento dessa lógica a possibilidade de atribuir ao animal uma perspectiva, um pensamento ou um ponto de vista “humano” de si mesmo e do outro no mundo, de acordo com a posicionalidade antropofágica:

Quando eu digo que o ponto de vista humano é sempre o ponto de vista de referência quero dizer que todo o animal, toda espécie, todo sujeito que estiver ocupando o ponto de vista de referência se verá a si mesmo como humano – inclusive nós.

Nossa perspectiva ocidental se baseia na relação entre verdade e ponto de vista, mas também na divisão entre sujeito e objeto, natureza e cultura, singular e universal que sustenta a relação do homem com o mundo e com os outros seres. O perspectivismo vai acentuar o embaralhamento das categorias estruturalistas em torno dos eixos natureza e cultura no pensamento ameríndio. Viveiros de Castro (2011) observa que as espécies compartilham as significações culturais, mas não a natureza e o mundo concreto, justamente o inverso do que o relativismo ocidental entende sobre a separação entre humanos e animais.

Natureza e cultura participam como categorias importantes na troca perspectivista, mas não devem ser traduzidas nos termos da lógica ocidental: elas assinalam, na lógica ameríndia, perspectivas móveis, posições relacionais, e não regiões do ser. Exemplos do conceito de “roupa” mostram que essas categorias existem, mas também entram no jogo de inversão de perspectivas e se dessubstancializam. A roupa, que na cultura humana operaria categoricamente como cultura, forma uma correspondência cruzada com as pelagens, penas, plumagens, bicos, patas, antenas. Enquanto atributos corporais, esses dispositivos de animalidade são vistos pelos próprios animais “em seu momento humano” como adereços, enfeites, instrumentos, enfim, que para nós nunca se moveriam da categoria natureza.

Da mesma forma, à medida que os animais se veem “como humanos”, seu sistema social se organiza tal qual o das gentes, seguindo os sistemas de ritualidade, religiosidade, casamento, chefes etc. Em última instância, o raciocínio seria: os animais têm, em seu ponto de vista humano, sua própria cultura, sua própria solenidade, sua própria organização social. Beleza dessa reciprocidade desestruturalista: a natureza do outro também é cultura! Onde não há mais uma essência

própria ao sujeito humano, nada, portanto, a classificar e também a hierarquizar.

Os humanos compartilham a cultura e o sujeito pela antropofagia. E o fazem não por uma espécie de “crendice”, mas dentro de um complexo sistema cosmogônico social baseado em uma profunda igualdade ontológica, desconcertante para o mundo ocidental, sempre pautado em critérios de superioridade. Segundo esse pensamento que atribui aos animais um ponto de vista inversamente correspondente ao das gentes, os animais veem a si próprios e aos seus alimentos como humanos e veem a nós como não-humanos.

O que para nós é sangue, para o jaguar é cauim; o que para as almas dos mortos é um cadáver podre, para nós é mandioca pubando; o que vemos como um barreiro lamacento, para as antas é uma grande casa cerimonial. (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 350).¹¹⁵

Urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado e assim por diante. Transformando em artefato ou comportamento de alta complexidade do outro animal o que para os humanos não passa de um fato bruto, o perspectivismo do devir nos diz que um animal está para si mesmo como um homem está para si mesmo. O que pode ser natureza para um é cultura para outro. Uma passagem famosa das narrativas do viajante alemão Hans Staden sobre os hábitos canibais dos Tupinambá no litoral do Rio de Janeiro ilustra bem o funcionamento do perspectivismo no cotidiano. Quando um índio para diante dele oferecendo-lhe o cesto com pedaços de carne humana, o forasteiro alude à perversidade do ato de comer um semelhante com o argumento de que mesmo entre os animais irracionais ela é inadmissível. Saboreando uma perna, o Tupinambá retruca: “Sou uma onça. É gostoso.” (STADEN, 2008, p. 110).

A despeito do etnocentrismo e do sensacionalismo dos relatos de Staden sobre as práticas canibais no Brasil, a narrativa mostra que os Tupinambá invertem de perspectiva com os animais para canibalizar seres humanos. E para o índio em devir-onça, o homem canibalizado é

¹¹⁵ Viveiros de Castro (2011, p.353) ressalva que a extensão do perspectivismo “raramente alcança todos os animais.” Preferencialmente se aplica a predadores (como o homem) e carniceiros, tais como o jaguar, a sucuri, os urubus ou a harpia, e presas típicas dos humanos, tais como o pecari, os macacos, os peixes, os veados e as antas.

sua caça animal. A dominância do ponto de vista predatório mostra a força do argumento antropofágico na elaboração de uma subjetividade interespecies que inscreve a cultura no corpo, mais precisamente na boca. Práticas alimentares têm, na ontologia amazônica, uma implicação da maior importância, tanto quanto a antropofagia cultural tem para a ontologia literária modernista brasileira.

Nesse sentido, o perspectivismo, como uma atualização criativa da antropofagia, retoma a associação que Nietzsche faz entre vontade de poder e vontade de nutrição. Como vontade de vontade não saciada, ela é a fome (dos outros corpos, da vida) em sua própria potência e processo. “Nutrição é apenas uma consequência da apropriação não saciada, da vontade de poder.” (NIETZSCHE, 2008, p. 333). Especializando-se como vontade de nutrição, a vontade de poder opera com a tensão de obedecer e mandar no corpo que é, pelo alimento, trânsito, ir-e-vir dos devires, carne de um pensamento, de um ponto de vista, vivamente corpóreo:

O corpo humano, no qual tanto o passado mais longínquo quanto o mais próximo de todo o devir orgânico torna-se de novo vivo e corporal, por meio do qual, sobre o qual e para além do qual parece fluir uma torrente imensa e inaudível: o corpo é um pensamento mais espantoso do que a antiga “alma”. (NIETZSCHE, 2008, p. 332)

Daí que para os índios brasileiros, averiguar se os homens brancos tinham corpo, matéria única e singular dos viventes, sempre fez muito mais sentido do que investigar se tinham alma para atestar se eram humanos (como os jesuítas fizeram com os índios). No pensamento ameríndio, a alma – ou o sujeito – é a forma genérica do ser humano, comum as outras espécies que, por baixo de sua “roupa” animal, mantêm sua condição de humanidade. No animal, a forma externa, corpórea, é como uma roupa, um envoltório, enquanto a forma interna, a essência, é humana. Entenda-se por essência o espírito, a consciência humana, a intencionalidade materializável em um esquema corporal humano que está oculto sob a máscara animal. A essência antropomorfa, humana, é comum a todos os seres animados, enquanto a aparência característica de cada espécie é essa ideia de roupa, não como um disfarce, mas uma máscara que coloca em funcionamento, nas danças xamânicas, um poderoso dispositivo de transformação ou de variabilidade do ser.

Xamãs, espíritos e mortos em metamorfose assumem formas animais, assim como bichos viram outros bichos e humanos vêm-a-ser animais nesse mundo altamente transformacional elaborado pelas culturas ameríndias. A forma interna humana dos animais é visível apenas para os xamãs, que são seres transespecíficos. Ela é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana que pode ser ritualisticamente “encorporada”, neologismo traduzido do inglês na inadequação dos termos incorporar e encarnar, conforme Viveiros de Castro (2011, p. 374).

3.2.3 O cruzamento do olhar animal

A dominância do ponto de vista humano ou animal se engendra em uma arena de luta ontológica na narrativa indígena. Plural por excelência, o perspectivismo indígena não conhece um ponto de vista absoluto, um “eu” que unifique, estabilize e harmonize os muitos pontos de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 121). Por isso, um grande cuidado das comunidades indígenas é conseguir manter a ordem de normalidade das perspectivas. Um índio que no seu caminho se depare com o olhar de um animal e encara-o nos olhos, pode ser arrebatado por um devir. Para que não seja capturado completamente pela perspectiva do outro animal, perdendo para ele o seu devir-gente, recorre aos rituais xamânicos, que são alusíveis aos rituais do escritor diante dos devires da literatura.

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. (LISPECTOR, 2008a, p. 49).

Deixar-se fascinar e capturar pelo ponto de vista alheio é perder a própria humanidade em favor da humanidade do outro. Porque dois corpos em devir não podem manter a dominância da “personitude” ao mesmo tempo. Nos mitos indígenas relatados pelos etnólogos, o índio que responde ao tu enunciado pelo animal torna-se um “és-tu”, adocece, morre ou enlouquece. Se o eu é uma pronomidade que indica o ponto de vista do sujeito e da cultura, responder ao tu é tornar-se objeto do ponto de vista do animal e da natureza, como na fórmula de Benveniste aplicável a esse

jogo linguístico e ontológico.¹¹⁶ Mas o xamã está preparado, em condições ritualísticas especiais, para ocupar o ponto de vista de outros corpos e retornar com relativa segurança. Daí derivam as prodigiosas conexões entre xamanismo e escritura que vêm sendo visitadas pelos estudiosos das relações entre primitivismo, perspectivismo, totemismo, animismo e arte. Ele diz ao outro da troca de perspectivas: “Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então.” (LISPECTOR, 1998a, p. 10).

Essa escritura-pintura antropomórfica atrás do que está “atrás do pensamento”, atrás da forma *it* escondida do outro, “não tem palavras”, ela funde nas palavras o puro êxtase do “é-se cristalino”: “É-se. Sou-me, Tu te és.” (LISPECTOR, 1998a, p. 29). Só o escritor feiticeiro pode criar um tu para o outro do devir, que é o outro de si mesmo, um “és-tu”, como se antinomeia a voz narrativa de *Água viva*, mesmo sabendo que “criar um ser de si próprio é muito grave.” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). Grave e perigoso, diria um xamã. O perigo dessa escritura que cria um outro de si mesma para colocar em diálogo o sujeito e o objeto da enunciação, para fazer o eu e o tu trocarem de perspectiva em prodigiosa alternância, é o mesmo do índio que cruza na mata o olhar de um jaguar. Pode-se “fantastificar” demais com o contato e perder de vez o eu:

Já entrei em comunicação tão forte que deixei de existir sendo. Você tornou-se um eu. É difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas. É tão silencioso. Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós dois? Dificílimo contar: olhei para você fixamente por uns instantes. Tais momentos são meu segredo. [...] Estou terrivelmente lúcida e parece que alcanço um plano mais alto de humanidade. Ou da desumanidade – o *it* (1998a, p. 54).

Toda a arte do xamã consiste na habilidade de lidar com o perigoso magnetismo selvagem do olhar capturado pelo outro, de saber a medida e o momento certo de hibridizar-se e separar-se dele. Mestre na engenharia

¹¹⁶ Cito Viveiros de Castro (2011, p. 381), apoiado em Benveniste: “Se a Cultura é a natureza do Sujeito, a Natureza é a forma do Outro enquanto corpo, isto é, enquanto algo para outrem. A cultura tem a forma do pronome-sujeito ‘eu’; a natureza é a forma por excelência da “não-pessoa” ou do objeto, indicada pelo pronome impessoal ‘ele’.” É preciso enfatizar outra vez que essa condição de sujeito e objeto, ou de cultura e natureza, torna-se intercambiável na economia perspectivista.

da arte e do espírito para atrair e afastar o outro que mais fascina quanto mais desperta medo ou repugnância. O xamã sempre conheceu os efeitos do seu poder e da sua tecnologia sobre os outros. Há muitos milênios ele se desenhava nas profundezas das cavernas de calcáreo. Ao inventar-se, esse feiticeiro nos deixou uma pintura-performance que exigia do espectador um longo, perigoso e tortuoso trânsito até a exposição ritualística da obra, só possível se guiado por um experiente guia como ele. Como a barata avistada por G.H. na parede do quarto da empregada, o xamã-animal deixa não uma representação de si mesmo, mas uma projeção do assombramento e do transe que nos produz a arte ou “o papel fundamental da arte através dos tempos”, como propõe o historiador Nicolau Sevcenko (1988, p. 123), em seu estudo sobre as raízes xamânicas da narrativa.

“Sem dúvida o detalhamento ainda mais impressionante são os olhos. São órbitas imensas e arredondadas como as de uma coruja, deslocados numa posição estrábica e diretamente fincada no observador.” Assim Sevcenko (1988, p. 125) descreve uma das primeiras pinturas rupestres, descoberta no fundo da caverna de Trois Frères, nos Pirineus franceses, na garganta mais fria e estreita: “É ele mesmo, o xamã que lá aparece estampado na pedra, agigantado na escala, fragmentado pela topografia e metamorfoseado em múltiplos animais tutelares”.

Arte xamânica e arte órfica entrelaçam-se pelo mesmo princípio da travessia, da descida ao inferno, da comunicação com o sagrado, da busca ao tempo mítico e à conexão com as divindades. O xamã é aquele que vai guiar e acompanhar essa viagem imóvel, preparado que está para manipular os recursos de magia e sedução que vão torná-la mais intensa e indelével. Sevcenko desenha desta forma a função do escritor-xamã:

Arrastar as pessoas para uma travessia, durante a qual elas se desprendem das referências do dia a dia, e assim, inseguras, assustadas, confusas, se entregam à sua orientação, vivendo um modo superior, mais elevado de experiência, para retornarem depois transformadas pela vertigem do sagrado, que lhes ficará impresso na memória pelo resto de suas vidas.

Ainda na infância, o xamã (entre os falantes da língua tupi ou karai entre os Mbyá Guarani), manifesta um temperamento retraído, sexualmente ambíguo, calado, reflexivo, às vezes esquivo dos grupos de crianças e adolescentes. Esse “olhar sempre perdido”, esse

comportamento abstraído, diferente dos outros membros da comunidade, faz com que muito cedo seja reconhecido pelo feiticeiro a ser substituído por ele. Muito cedo também começa sua preparação espiritual, que consiste em obedecer a tabus, prescrições alimentares, jejuns, a participar de rituais com inalação de “substâncias tóxicas que o predispõem a sonhos, delírios e estados de êxtase” (SEVCENKO, 1988, p. 127).

Magia xamânica dessa literatura de volição pela alteridade desconhecida: ela faz a mesmidade olhar para o abismo. Torna-se completamente desimportante a diferença entre animal e animalidade, ou entre o animal que me impacta como ser objetual exterior e o primata que me arrasta como sujeito secreto interior. Quando o olhar do homem entra com o olhar do animal em dupla captura, um cavalo interior relincha: “o eu é um outro”, um *és-tu*, uma pronomidade provisória que procura uma casa para repousar. Caçador e presa de outro. Encarado o abismo, um ser ao mesmo tempo selvagem e suave, doce e colérico, estranho e familiar, como o cavalo que habita um peito humano, atravessa o espelho do eu:

Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa sua, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. (LISPECTOR, 2012, p. 21).

Diante do olhar animal indicando o que sou, não há um exterior que não seja ao mesmo tempo interior. Por isso o acontecimento desse olhar para um índio é desencadeador de prodigiosos devires, por isso o índio, que tem consciência e intuição de sua animalidade, nos ensina a “como tratar o que se tem”. No devoramento de perspectivas, o fora inscreve um dentro, mas o dentro também é um fora, percorrendo, como régua *moebius* (dentro-fora, dentro-fora) a distância e a aproximação a tal ponto que “a gente se engana e pensa que é a gente mesmo que está relinchando de prazer ou de cólera”. (LISPECTOR, 2012, p. 22). Se o xamanismo e o perspectivismo são arriscados, é porque provocam medo e prazer. É porque a captura se faz no próprio gozo da diferença. Por isso o índio de “Tio Iauaretê”, de Guimarães Rosa se “enrabiça” pela onça do devir.¹¹⁷ E em “Bichos (Conclusão)”, a personagem-narradora e seu cão Dilermando, depois de longa separação, rolam no chão com despuorada

¹¹⁷ “Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher” (ROSA, 2001, p. 210)

“felicidade do vivo”. Cruzar com o olhar do outro é puro magnetismo erótico do inumano, puro desnudar-se diante dos olhos do outro:

O cão ficou parado me olhando, petrificado. Depois aventurou cautelosamente aproximar-se e sentiu o odor do casaco, talvez de algum animal ameaçador. E ao mesmo tempo, para a sua confusão, farejava meu cheiro. Tornou-se inquietíssimo, chegava a rodar em torno de si mesmo. E eu precipitasse, ele se assustaria. Quando comecei a sentir calor na sala aquecida, tirei o casaco e da distância mesmo joguei-o longe num divã. Dilermando, ao me farejar puramente, atirou-se de repente num grande salto sobre mim, um pulo fantástico do chão ao meu peito, inteiramente alvoroçado, fora de si, me fazendo tanta festa doida que me deixou bem arranhada nos braços e no rosto, mas eu ria de prazer, e sorria às fingidas e rápidas mordidas leves que ele alocadamente me dava, não doíam, eram mordidas de amor. (LISPECTOR, 2004, p. 153).

O ocidente esqueceu o “sex appeal” do inumano, a libido da natureza que erotiza o imaginário cosmogônico ameríndio. Ao recolocar o homem em contato com o mundo, a literatura redescobre essa sensualidade.¹¹⁸ Ela não discute mais se o erotismo faz parte do sexo entre os animais e as plantas (isso já lhe é dado), mas antes ela reinscreve radicalmente a sensualidade animal e vegetal no corpo do mundo e no corpo da escritura. Ela captura essa energia líbrica do *it* no pulo da sua potência distributiva e circulante. Não só no corpo/presença das mais diversas singularidades animais que compõem a fauna brasileira, mas no corpo voluptuoso do mar, dos vegetais, da pedra, da água, da rosa: “As alaranjadas são produto de enxerto e são sexualmente atraentes”. É o corpo encarnado e erótico da escritura quem diz isso, não um sujeito-autor. A escritura se enche de aromas, de laranjas, limões, carmins, de pétalas carnudas. Ela se “perfuma toda”, com seus enfeites e seus espinhos de ouriço, para receber o ritual antropofágico e violento do

¹¹⁸ E obviamente não só com Clarice e Guimarães Rosa, mas também com Carlos Drummond de Andrade, Cora Coralina, Adélia Prado, Astrid Cabral, Sérgio Medeiros (de *Sexo vegetal*) e tantos outros que merecem estudos específicos.

ato sensual da leitura, que é em si também um perspectivismo multinaturezas.

Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doido. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. O modo dela se abrir em mulher é belíssimo. As pétalas têm gosto bom na boca – é só experimentar. (LISPECTOR, 1998a, p. 57).

Tanto no darwinismo, quanto no humanismo, o animal não tem possibilidade de ser, o que implica não só sequestrar-lhe a subjetividade, como sequestrar-lhe o corpo erótico. O primeiro procede com os animais uma animalização inferiorizante, destacando a diferença para constituir um fora do humano. A tendência à humanização dos bichos que o acompanha procede um esvaziamento da singularidade do ser animal, transformando-o em algo que ele não é, não pode e não quer ser: humano. Daí aquele famoso protesto do impessoal:

Conheci um “ela” que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há que respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo (LISPECTOR, 1998a, p. 49).

Humanizar o outro animal é fazê-lo compor a identidade tranquila e familiar do Eu, é reduzir outrem a um “Eu-mesmo” (BLANCHOT, 2010, p. 105). Enquanto a lógica evolucionista antropocêntrica e as políticas de domesticação efetuam uma humanização inferiorizante do animal, o índio amazônico, ao contrário, conhece a sua potência de sujeito. O animismo ou o perspectivismo atribuem a todos os viventes uma consciência, uma alma, uma psique, uma subjetividade, uma capacidade de ponto de vista. Nesse sentido pronominal é que os animais são humanos, mas sem perder o funcionamento próprio maquínico e singular do seu corpo.

Desempenhando o papel de pronomes enunciativos e não de nomes ou substantivos, as palavras indígenas traduzidas como “gente” ou “ser humano” não denotam a humanidade como espécie natural, mas a condição social de pessoa. “É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 372).

Seguindo essa lógica enunciativa, os etnônimos são pronomes utilizados para se referir aos outros povos (ao grupo do “eles”, nos quais se incluem os brancos e os índios de outras etnias). Não são, portanto, autodesignações do grupo do “nós”, como funciona na nossa cultura. Da mesma forma que “pessoa” ou “ser humano”, operam como pronomes pessoais indicando a posição do ponto de vista do sujeito que fala e não como nomes próprios que designam membros da espécie humana:

Dizer então que os animais e espíritos são gente, é dizer que são pessoas; é atribuir as capacidades de intencionalidade consciente e de agência que facultam a ocupação da posição enunciativa de sujeito. (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 372).

Esse argumento linguístico serve à discussão da necessidade de se compreender o sentido estratégico de etnocentrismo que Lévi-Strauss atribuiu aos grupos ameríndios pela maneira pejorativa como os viu se referir à gente de tribos estrangeiras. Em um tempo quando a universalidade da distinção entre natureza e cultura pelos povos atestava a condição humana, tratava-se, segundo Viveiros de Castro (2011, p. 369), de “provar que os índios são etnocêntricos para distingui-los dos animais.” Os tempos mudaram: “Trata-se agora de mostrar o quão pouco humanos somos nós, que opomos humanos e não-humanos de um modo que eles nunca fizeram: para eles, natureza e cultura são partes de um mesmo campo sociocósmico.”

De outro extremo, determinada leitura tenderia a ver o perspectivismo como corolário de um “animismo infantil”. Uma espécie de antropocentrismo no qual categorias e relações intra-humanas são usadas para mapear o universo, ou onde qualidades internas ao mundo humano são projetadas no mundo não-humano, como no modelo sociocêntrico definido por Philippe Descola. Discordando dessa concepção tradicional de animismo, Viveiros de Castro (2011, p. 365) faz um esclarecimento estruturante: não é a humanidade como espécie que o pensamento indígena compartilha com o outro, mas como espírito ou cultura, lembrando com o antropólogo que Cultura equivale ao nome moderno do Espírito.

Interessante que entre os Mbyá Guarani, a condição de humanidade aparece como uma dádiva que precisa ser permanentemente atualizada e reconquistada, na medida em que existem humanos mais ou menos verdadeiros. Para essa etnia, “ser Guarani é ter o maior nível de sociabilidade que um ser vivo pode alcançar”, conforme esclarece o

antropólogo Aldo Litaiff (1996, p. 143). Os Mbyá aplicam um conceito muito específico de humanidade, que inclui uma série de categorias de autorrepresentação.¹¹⁹ De acordo com o “Mito dos gêmeos”, Kuarahy, o deus Guarani “guaraniza o mundo” concedendo o fogo aos seus filhos Mbyá, os autênticos seres humanos. O elemento simboliza a passagem do cru ao cozido, e, com ela, a libertação desse povo da sina canibal de homens e animais que comem carne crua e humana, para eles, objeto de profundo tabu. (LITAIFF, 1996, p. 143).

Em toda a extensão da América do Sul e também do Norte, a subjetividade atribuída pelos índios aos animais e a outros espíritos do universo, como deuses, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos se diferencia profundamente da que atribuem a si mesmos. Com essa distinção amplamente apoiada em inúmeros relatos, como os de Baer sobre os Machiguenga, Viveiros de Castro (2011, p. 350) desmente de saída o argumento de que o perspectivismo reproduz um “animismo infantil narcísico”, pelo qual os índios não se diferenciam da natureza e das outras espécies. Por trás dele vem a velha tentativa de associar índios e animais ao mesmo tipo de fechamento “primitivista”, a partir da ideia heideggeriana de que o animal não se separa do meio e, por isso, não cria para si um mundo.

É certo que os animais predadores e os espíritos veem os humanos como animais de presa, enquanto os animais de presa veem os humanos como espíritos ou animais predadores. Mas se “a lua, a serpente, o jaguar e a mãe da varíola o veem como um tapir ou um pecari, que eles matam”, o ser humano se vê a si mesmo como tal (BAER apud VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 350). O que instaura o sujeito no ser é que ele vê o mundo e a si mesmo como humano, o que acontece a cada espécie. “Sujeito é a condição originária de onde emana o ponto de vista.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 373).

Essa ressalva é importante para rebater uma leitura apressada, no sentido de que o princípio de tomar o humano como referência universal do sujeito pode ser – como já o foi por Philippe Descola – considerado

¹¹⁹ São categorias associadas às características de pessoa humana, nas quais nenhum outro grupo se enquadra integralmente. Entre elas destaco: nascer e viver em uma aldeia Mbyá; jamais abandonar as regras sociais, o chamado “ethos”, contidas em seu sistema cultural “tekó”; não cometer violência contra parentes ou qualquer estranho; nunca explorar comercialmente a terra e seus recursos naturais e alimentar-se com comida do mato, evitando produtos industrializados e bebida alcoólica. (LITAIFF, 1996, p. 142).

antropocêntrico. Refutando de imediato essa dedução, o antropólogo brasileiro propõe a diferença entre antropocentrismo e antropomorfismo. Quando se considera a dimensão abstrata, cosmogônica da ideia de homem, seria mais justo defini-lo como um universalismo antropomórfico ou um cosmocentrismo, em oposição ao universalismo humano ocidental, de caráter antropocêntrico. “O evolucionismo popular é ferozmente antropocêntrico, mas não me parece ser antropomórfico. Por seu turno, o animismo indígena pode ser qualificado de antropomórfico, mas não de antropocêntrico.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 375). Estendendo os predicados de humanidade muito além das fronteiras de espécie, a América indígena dá uma demonstração de sabedoria ecosófica:

Os ameríndios não somente passariam ao largo do Grande Divisor cartesiano que separou a humanidade da animalidade, como sua concepção social do cosmos (e cósmica de verdade), antecipa as lições fundamentais da ecologia que apenas agora estamos em condições de assimilar. (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 370).

A partir da aproximação dessas distâncias ontológicas e discursivas, a mitologia indígena e o devir-inumano da escrita dão a ver seus muitos pontos de intersecção. Ambos subvertem a escalada ascensionista das espécies em direção ao projeto evolucionista de Homem. A convivência com a mitologia indígena só faz potencializar um entendimento xamânico da criação literária, que já procedia por derivação contínua e minoritária da matéria *it*, como naquele pensamento-índio de *Água viva*: “Todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento: fomos modelados e sobrou muita matéria-prima – *it* – e formaram-se então os bichos.” (LISPECTOR, 1998a, p. 55). Uma consciência aguda do caráter minoritário das *afecções* entre humanos e animais que constitui a própria lógica também minoritária do devir de escritora opera no todo da obra.

Com o devoramento do perspectivismo e da antropofagia das narrativas indígenas e do primitivismo enquanto lógica de um pensamento transespecífico, a literatura brasileira rasga um devir-menor dentro da literatura maior. E o faz reinventando a questão ontológica e epistemológica do ponto de vista de um modo que já estava em Leibniz e Nietzsche, como Deleuze (2009, p. 179) nos mostrou em *Lógica do sentido*: “Ponto de vista não significa um juízo teórico sobre as coisas. O ‘procedimento’ é a vida mesma”. Por esse viés podemos entender com

Viveiros de Castro (2011, p. 380) que a perspectividade é um “maneirismo corporal”, ou maneirismo próprio do viver. Muito diferente da matriz kantiana, o sujeito não se limita a produzir um ponto de vista sobre as coisas, mas agencia os pontos de vista das coisas transformados por sua relação com outros seres (e com outras espécies).

Nessa outra lógica do sentido que se constitui da brincadeira constante de inverter a perspectiva, o sujeito só se conhece quando está em devir com o outro. Trocando-se os termos sem mudar o ponto de vista naquele jogo de sentidos que Nietzsche faz sobre a inversão de perspectiva entre saúde e enfermidade,¹²⁰ o homem não deixa de ser homem quando está animal, mas perde sua humanidade quando já não pode afirmar a distância, quando a experiência humana o faz esquecer (e negar) sua experiência inumana. Em outras palavras, ele deixa de ser homem quando, por sua demasiada humanidade, já não pode fazer do animal (que ele é, está e segue sendo) um ponto de vista. Não há, portanto, na “personitude” do animal uma negativa do homem ou da humanidade. Do contrário: a ontologia perspectivista, tanto da arte quanto da mitologia indígena, é puramente afirmativa: com a diferença e a troca de perspectiva, o ser humano se afirma, afirmando sua subjetividade e humanidade. A afirmação se estabelece na divergência de pontos de vista, não na convergência.¹²¹ Da mesma forma, o sentido do mundo se produz

¹²⁰ “A saúde afirma a enfermidade quando é colocada como objeto de afirmação sua distância com a enfermidade. A distância é, em definitivo, a afirmação do que distancia. Por acaso não é precisamente a Grande Saúde (ou a Gaya Ciência) esse procedimento que faz da saúde uma validação da enfermidade e a enfermidade uma validação da saúde? Aquilo que permite a Nietzsche fazer a experiência de uma saúde superior, inclusive no momento em que está doente?” (DELEUZE, 2009, p. 179).

¹²¹ Nesse aspecto, Deleuze pontua que a contribuição do perspectivismo de Nietzsche vai além do ponto de vista de Leibniz. Emulando uma arte mais profunda, esse perspectivismo mostra que a divergência de ponto de vista deixa de ser um princípio de exclusão, como em Leibniz, para ser um princípio positivo que afirma a comunicabilidade da diferença entre os contrários na medida em que ela é finita. “A disjunção deixa de ser um princípio de exclusão, a disjunção deixa de ser um meio de separação; o impossível é agora um meio de comunicação” (DELEUZE, 2009, p. 180). Deleuze lembra que Leibniz deixou a importante lição de que “não há pontos de vista sobre as coisas, mas que as coisas, os seres, eram pontos de vista”; contudo, vinculava a possibilidade de abertura de um para outro na medida em que convergiam segundo regras fixas (produzindo a mesma cidade, no exemplo dado pelo filósofo). Com Nietzsche, ao contrário, o ponto de vista se abre para uma divergência que afirma: é outra cidade a que corresponde a cada

não na convergência de pontos de vista, mas na sua divergência – ou para sermos mais exatos com o modo ameríndio e antropofágico, na sua disputa.

O devir é a atualidade do ser, se consideramos, como Spinoza, que o ser não se separa do seu devir. Comentando o *Tratado da correção do intelecto*, o filósofo Roberto Leon Ponczek explica a não dualidade entre a essência do ser eterno e atemporal e a existência do vir-a-ser (devir).

Em Spinoza, não existe a dualidade entre ser e devir, pois a substância é através de seus atributos, permanente e atemporal e também mutável e accidental, através de seus modos. O mundo material é, pois mutável, mas suas leis são imutáveis e devem ser consideradas, segundo Spinoza, “sub *specie aeternitatis*, o que significa que a relação entre as coisas mutáveis deve ser percebida sob “o ponto de vista da eternidade”. (PONCZEK, 2007, p. 59).

Em Spinoza, a consciência busca as relações atemporais e eternas, embora as próprias coisas pensadas ou existentes sejam mutantes. Confluência desse modo de pensamento europeu, desse racionalismo às avessas com o multinaturalismo ou perspectivismo ameríndio: o mesmo e eterno princípio de humanidade ou subjetividade constitui todos os seres, estabelecendo uma condivição permanente entre corpos heterogêneos que experimentam contínua transformação. Se a perspectiva está no corpo, inverter o ponto de vista considerando a posição relacional com o outro animal é mudar para o seu corpo. Por isso as práticas xamânicas procedem metamorfoses de ordem orgânica, enquanto as religiões fundamentadas na divisão entre mente e corpo ou entre espírito e matéria promovem rituais de possessão espiritual.

Em “Meu tio Iauaretê”, considerado por Viveiros de Castro um “espantoso exercício perspectivista”, Guimarães Rosa (2001) faz uma descrição minuciosa do devir-animal de um sertanejo desdobrando-se em uma série de devires em *mise-en-abyme*. Nessa metamorfose ou transfiguração étnica, o devir-índio-onça do mestiço abole a definição física do personagem, aliás, palavra que perde qualquer sentido nesse modo de pensar. É outro mundo que corresponde a cada ponto de vista

ponto de vista, não por estarem unidas as cidades pela união dos pontos de vista, mas por sua distância, pela divergência de suas séries, de suas casas e de suas ruas: “É sempre outra cidade na cidade.” (DELEUZE, 2009, p. 179).

inscrito em cada ser, de modo que a humanidade ou a indianidade, para o índio, designa um modo de devir-outro (VIVEIROS DE CASTRO, 2008).

Inspirado pela transformação Iauaretê, o antropólogo brasileiro propôs o termo *diferOnça*, homenagem antropofágica a Derrida. Mais do que um jogo sonoro, a categoria reclama a irrisão entre estrutura e diferença e principalmente a distinção entre identidade e devir. A primeira refere-se àquele modo de porvir, linha de “segmentaridade dura e molar” que mantém o sujeito esgotado em um caminho prescrito pelas instituições. A segunda propõe um processo infinitesimal de diferenciação, de microfissuras e microdiferenças, em direção ao desvio, conforme Deleuze e Guattari (1996, p. 63-81). Dessa forma, as diferenças de alteridade em vez de permanecerem agrupadas em dois blocos de aporias fixas e apriorísticas, derivam em aproximações complexas e cruzadas.

Assim, *A inconstância da alma selvagem* traduz, em grande parte um esforço coletivo de apresentar não apenas a lógica do pensamento ameríndio, mas de mostrar como a cosmogonia dos povos da Amazônia desconstrói as nossas certezas ontológicas. Com os índios, essa antropologia aprende não apenas a relativizar, mas a colocar em xeque o próprio conceito de perspectiva. Não apenas a mudar o ângulo de visão, como no relativismo ocidental, sem que a mudança de ponto de vista altere a representação da coisa (pois o sentido, lembra Deleuze (2009) com os estoicistas, acaba quando não há distância), mas deslocando realmente o corpo para o lugar do corpo outro, e descobrindo com ele outro modo de perspectivar. A lição indígena que Viveiros de Castro compartilha com a filosofia ocidental desloca a verdade do ponto de vista subjetivo da mente interior para a exterioridade das coisas e para a autorreflexividade do próprio método de pensamento.

Minha questão é: qual é o ponto de vista dos índios sobre o ponto de vista? Não se trata de perguntar qual é o ponto de vista dos índios sobre o mundo, porque essa pergunta já contém sua própria resposta. Ela supõe que o ponto de vista é uma coisa, o mundo uma outra, que é exterior ao ponto de vista. (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 109).

Puro jogo e risco esse pensamento nos limites do eu, que coloca o próprio sujeito da perspectiva como parte da aposta, arriscando a perdê-lo para a perspectiva do outro. Há nesse pensamento o sentido de *ânimus*,

movimento, animação que compõe a integralidade da palavra animal e a pluralidade de corpo dos animais, compondo a pluralidade singular dos “animot” de Derrida (2002b, p. 70), que brinca com a linguagem e o pensamento. No pensar fundo, “grau máximo do hobby”, há uma logicidade laica que não conhece a seriedade e a rigidez do pensamento acadêmico, mas restitui o pensamento à vida. Ele é movido não pela “vontade de ser séria”, mas pelo *animus brincandi* a que Clarice Lispector se refere em “Brincar de pensar”, publicado em *A descoberta do mundo* e também na seleção de textos de *Aprendendo a viver*.

O pensamento lúdico, que é também o pensamento da reciprocidade, começa, segundo ela, brincando inocentemente de pensar “outrem”, mas quando acaba os jogadores estão arriscadamente sendo pensados pelo próprio brinquedo. Pensar assim, com liberdade e divertimento é uma grande emoção, mas também um grande perigo, adverte a narradora, porque “só se tem coragem de pensar na frente de outrem quando a confiança é grande a ponto de não haver constrangimento em usar, se necessário, a palavra outrem” (LISPECTOR, 2004, p. 48).

Nesse pensamento despertado pelo rosto do outro, outrem é uma variação infinita e indeterminada em si mesma e não relação com outro já reduzido e aparentado ao meu do homem. No rosto, o eu encontra sua indiscernibilidade com o outro, o “entre nós” onde, no sentido de Lévinas (2010, p. 213), “o outrem é o próximo do eu”.

O uno nem mesmo de si tem consciência; se tivesse consciência de si já seria múltiplo, com perda de perfeição. No conhecimento se é dois, mesmo quando se está só, mesmo quando se toma consciência de si, já há ruptura. (LÉVINAS, 2010, p. 140).

Com Lévinas e Rimbaud se pode compreender sem contradição o dizer clariceano de que “para pensar fundo – que é o grau máximo do hobby – é preciso estar sozinho” (LISPECTOR, 2004, p. 48). Pois esse eu pensante e brincante não é o mesmo eu uno e ensimesmado do cogito cartesiano ou do “eu penso kantiano”: está há muito povoado de outrem, carregado de humanidade e animalidade.

3.2.4 As lendas indígenas e os devires minoritários

Narrativa forte da experiência de infância com o inumano, a fábula e a lenda instauram esse estado de encantamento em que a natureza toda fala. Em seu estudo sobre a relação entre o presépio e a fábula no processo de destruição da experiência e da infância, Agamben (2008a) diz que o que separa essas duas representações é o gesto. Instituído o gesto de fixidez dos papéis que cabem ao homem, aos animais e aos objetos e recolhendo a natureza ao seu mutismo, o presépio devolve o humano à sua função econômica da qual a fábula o havia desviado.

Enquanto na fábula tudo é gesticulação ambígua do direito e da magia, que condena ou absolve, proíbe ou permite, enfeitiça ou desencanta [...] no presépio, ao contrário, o homem é restituído à univocidade e à transparência do seu gesto histórico. (AGAMBEN, 2008a, p. 154).

Enquanto o presépio é um evento cairológico, representação da historicidade que vem ao mundo através do nascimento messiânico, marco de contagem do tempo histórico, o tempo da fábula é o da suspensão aiônica. Tempo da eternidade do mito intersectando o tempo do cronológico, tempo originário atravessando o tempo da história, “reino de criança”. Tempo da eternidade do mito versus tempo do desencantamento da história. Dois artefatos perdidos revelam essa transição do modo fábula para o modo presépio atravessada por um acontecimento ontológico dramático: a passagem de um mundo onde tudo e todos têm voz, de uma natureza falante, para o mundo da palavra, onde só o homem fala.

Por isso, enquanto o homem, encantado, emudece, a natureza, encantada, toma na fábula a palavra. Com essa troca de palavra e silêncio, de história e natureza, a fábula profetiza o próprio desencanto da história. (AGAMBEN, 2008a, p. 153).

Mergulhando no mundo encantatório do sem-tempo, Clarice sugere uma metodologia fabulatória, já muito conhecida no pensamento cosmogônico dos nossos índios. Nela, a explicação para o aparecimento dos modos de existência não-humanos se projeta em um mundo possível, que é o mundo do indefinido, sempre anterior à fratura maior do advento do conceito de Homem e de História. Suspender as origens históricas

dadas (fictícias) e fecundar a narrativa na perda (real) das origens: saúde de infância, delírio produtivo do imaginário em busca exploratória de “como nasceram”. Nos devires de uma narrativa cosmogônica, os elementos não realizam outra gênese e não se atualizam de outra forma que não seja na conditio.

Para o pensamento humanista vulgar e para o darwinismo social, os animais são projetos inacabados de seres mais complexos e os índios serão sempre a infância da humanidade que não evoluiu, como os chimpanzés. Nessa condição de incompletude, miséria simbólica e inaptidão para a cultura, o evolucionismo popular nega ao índio, como nega à criança, a potência de serem em si mesmos. “Por muito tempo a antropologia lutou para que o índio deixasse de ser visto como uma etapa na marcha ascensional até o invejável estado de ‘branco’ ou de ‘civilizado’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 137).

Desafio dessa visão criacionista invertida: para o perspectivismo ameríndio, homens não são animais que evoluíram, do contrário, os animais devêm dos humanos. Pela força dos devires reversíveis, homens e animais sobem e descem na escalada da espécie, em direção à cosmologia reintegradora do universo sem que haja nesse movimento um sentido darwinista de evolução. Como nos mitos de criação, um devir se faz sempre na direção da força minoritária, movimento que subverte a ideologia do evolucionismo. Mulher não devêm homem, índio não devêm branco, escritor não devêm escritor, mostram Deleuze e Guattari (1997, p. 17), com a ideia de uma literatura menor.

Se o escritor-xamã não ocupa a perspectiva de um sujeito reificado como modelo superior, é para que ele devesse qualquer coisa, menos ele próprio. Menos esse “eu” maior: o autor, o homem, o sujeito ou o Deus personalizado. Os movimentos de minoração do “eu”, pelos quais ele passa necessariamente para transitar no espaço da escritura, fazem com que o outro ascenda como maioridade. Sem o deslocamento regressivo do sujeito da escrita o devir não acontece. É esse o sentido involucionista dos devires: a transformação promove a fuga do ser em direção a um fora. Não se trata de uma regressão a um princípio, mas, ao contrário, de “uma involução, onde a forma não para de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 56).

Nas lendas indígenas da Amazônia, humanos devêm seres de todas as espécies e reinos: bichos do céu e da terra, montanhas, rios, lua, sol, estrelas. E os animais, por sua vez, devêm de seres humanos enfeitados e escondidos sob a máscara animal que, no xamanismo, funciona como um transportador corpóreo para múltiplos devires. Tendo nascido na direção humano-bicho, os animais não são o que nós fomos ontem, mas o

que nós seremos um dia. Essa é a lógica involucionista do devir que Clarice Lispector compreendeu e colocou em funcionamento em sua reescritura das lendas indígenas brasileiras.

O xamã é um ser transespecífico, preparado física e espiritualmente para capturar outras perspectivas, entrar em outros corpos e retornar a si. Ao devir algo que não é ele mesmo e dar vida ao texto, o escritor xamânico recolhe o autor que o engendrou e fica apenas como vestígio. Nas lendas, o autor devém minoritariamente até uma posição “sem sujeito”, até um desfazimento que culmina com o apagamento do seu próprio corpo, ao ponto de sua assinatura ser apenas um traço indicativo dessa ausência, como nos mostra Barthes, em “A morte do autor” (1984). Nesse apagamento do sujeito-autor, em que o texto se torna a causa e não o efeito de um “eu pensante” (NIETZSCHE, 2012), é o próprio texto que permanece – e não o autor – como um corpo animal que se reanima a cada leitura. Esse fenômeno xamânico de sublevação do eu na escrita opera radicalmente na lenda:

Uma lenda, seu nome indica, exige ser lida, e mais ainda, exige ser relida, incessantemente relida, ou seja, incessantemente transmitida. Ela não faz mais que contar uma história, geralmente falsa ou exagerada, marcada pelo maravilhoso. (DIDI-HUBERMAN (1988, p. 20).

Com essa afirmativa, Didi-Huberman mostra que o elemento fundamental de continuidade e difusão da lenda não está no seu conteúdo, mas na sua própria transmissão ou na sua própria tradição. A eficácia das lendas, ele diz, está na “sua capacidade de permanecer no jogo de suas transformações”. Assim procede-se a transformação do imóvel, de uma tradição que permanece como texto apesar de todo sujeito que cola, corta, conta e reconta a narrativa, e é graças ao seu apagamento no processo de transmissão que a lenda vinga. Esse movimento imperceptível, esse deslocamento de uma imobilidade faz das lendas uma narrativa em devir. Como mostra Eduardo Jorge (2011, p. 181):

por mais que existam sujeitos que se apropriem da lenda, lendo-a e relendo-a, existe uma ausência de sujeito que faz com que ela percorra diversos espaços e tempos e que em cada região tal história exista de um modo mais particular.

Tendo em mãos a matéria-segunda de um texto que só permanece como releitura, Clarice Lispector ingressa no jogo “sem sujeito” das lendas indígenas, radicalizando a instância impessoal da escritura que ela experimentava com o pronome *it*. Conforme escreve Eduardo Jorge, o modo “sem sujeito” produz nas narrativas um resíduo duradouro que permite o montar e remontar imagens de outras épocas.

É nas leituras e nas releituras que as lendas se constituem como uma tradição constantemente alterada, mas que mantém algo que permanece como se tais leituras trouxessem à tona a fina película que mantém o arcaico pulsante. (JORGE, 2011, p. 180).

Faz parte da delicada ontologia da eficácia das lendas e mitos o indiscernimento entre narrativa e verdade que a história moderna perdeu. *Mythos*, define Nancy (2014), significa “o dizer de alguma coisa, pelo qual se faz conhecer a coisa, o caso”. No nosso tempo, os mitos permanecem como marcas de uma ausência divina que se estabelece nessa separação entre história e verdade. Ela, a verdade imediata da narrativa de origem, não pode mais se apresentar diretamente quando os deuses se retiraram do mundo, quando “falta o corpo dos deuses”. Chama-se *mythos*, escreve Nancy (2014), “o relato das ações e das paixões divinas, entre as quais há sempre o que olha o mundo e sua marcha, o homem e sua sina”.

Mesmo com a inscrição de um narrador moderno em primeira pessoa (que, sabemos, não guarda nenhuma coincidência com a pessoa do autor), o arcaico permanece ali, vivo, derivando sentidos, mas reapresentando a verdade dos mitos da criação. Mesmo alterando a narrativa onisciente dos mitos, das lendas e das fábulas com expressões do seu tempo. É porque essa voz, que não conhece a mentira, parece devolver um corpo aos deuses e devolver à narrativa a sua verdade de palavra. Literatura pede que a verdade prossiga: “Mito desdobra até o fim o interminável de seu relato e sua verdade segundo a qual, bem longe de se terminar uma interminável narrativa, ela se eternaliza na terminação de cada relato.” (NANCY, 2013).

Nessa literatura muito pouco visitada pelos críticos (talvez julgada também de uma autoria menor), a assinatura de Clarice Lispector vai processar o seu apagamento. E vai reatualizar o jogo “sem sujeito” que sustenta as lendas, mitos, histórias orais, fábulas e também a poesia, como faz Derrida em *Che cos'è la poesia?* (2001, p. 113), ao delegar a

assinatura do poema ao outro. “Um poema eu não o assino jamais. O outro assina”. Sua inserção mantém e realimenta o sentido arcaico e imediato da indiscernibilidade e comunicabilidade entre homens e animais. Assim como a poesia, a lenda, se existe, é somente no apagamento do sujeito. É no modo “sem sujeito” que ela se abre para as releituras e nele que processa um fechamento (como o poema-ouriço de Derrida), para preservar o seu segredo e o seu silêncio.

Lidas e relidas, as lendas são ditadas, copiadas e coladas ao coração – o lugar do corpo onde o aprendizado se memoriza, no sentido aristotélico (ridicularizado sob a égide do cartesianismo e do saber cientificista). Nele, e não no cérebro, no modo do afeto, e não da lógica, o poema-ouriço se entrega à autoria do outro, desconstruindo a separação entre o sensível e o inteligível, entre as palavras e o que elas representam. Como no poema, o eu da lenda, se existe, é só para sabê-la *par coeur*, nos faz ver Derrida (2001, p. 114): “Chamo poema aquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim aquilo que a palavra coração parece querer dizer”.

Difundidas pelo acometimento desse desejo de um eu saber um corpo-texto de cor, as lendas indígenas propagam uma narrativa que vem da mesma volição de conhecer – *par coeur* – o outro animal e a natureza. Ou seja, sabê-lo pelos sentidos e pelo imaginário que não se deixam determinar pelo conhecimento racional. Retornar aos mitos da criação e à indiscernibilidade entre homens e animais para a cultura ocidental implica, assim, produzir uma eclipse na literatura – da ordem do tempo e do sentido – e uma eleição, uma escolha – da ordem do corpo.

“Como apareceram os bichos” conta a história da transformação de homens em animais, começando, ao modo-derrida, por atribuir ao outro (da escritura) a sua autoria: “Os Maués dizem que no tempo mais antigo do mundo só havia pessoas e nem um animal.” (LISPECTOR, 1987, p. 48). Sendo mais um eu de coração desejante que toma posse provisória da lenda, reconto-a com a saliva dessa outra. O acontecimento da transformação teve origem em um evento planejado pela tribo. Designado para receber e guiar os convidados até o local da festa, o índio Hété-nacop foi avisado no meio do caminho que sua noiva havia chegado antes dele para dançar e namorar com outros homens. Então se transformou em um pássaro veloz e foi até o local para conferir a versão do seu informante.

Ao ver a dança alegre da índia com outros homens, furioso de ciúmes, voltou a se transformar em gente e pediu à chuva, ao raio e ao trovão para fazerem cair uma grande tempestade. Foi aí que se cumpriu a ameaça do noivo traído de que haveria uma “grande mudança de tudo o que é vivo.” Em vez de sobreviventes da Arca de Noé, os bichos que

vieram ao mundo são seres humanos modelados por essa raiva criativa, sobreviventes de uma vingança bem humana: eles foram esculpido de uma tapa, puxões de orelha e de nariz, começando pela bela índia, que virou um tamanduá-bandeira.

O índio, que era seu parceiro na dança, também teve o nariz puxado, transformando-se em anta com o focinho comprido. Um índio, que era muito feio, virou morcego e saiu voando. Uma velha tagarela virou mutum. Também outros viraram periquito, saracura, cobras e lagartas. Sabem como nasceu o jacaré? Nasceu de um índio que abriu uma boca cheia de dentes. (LISPECTOR, 1987, p. 49).

Bichos do mar e da terra, artefatos e objetos também participaram da criação zoomórfica desse zeus irado, como na bem-humorada explicação para o surgimento do jabuti.

Uma velha que estava ralando guaraná, quando viu a coisa ficar feia, fugiu com a cuia e pedra ralar e o guaraná. Mas não houve apelação: a cuia lascou-se e virou casco de jabuti, enquanto o guaraná passou a ser o seu coração. (LISPECTOR, 1987, p. 49).

A lógica darwinista não encontra parâmetros no pensamento ameríndio: o animal entra em contato com sua forma humana, o xamã se torna animal, vê como tal, mas retorna ao humano e todos quando morrem voltam a ser botos, nenúfares, onças, jaguares, pássaros, árvores, estrelas, guerreiros da lua. Esse pensamento não opera em termos de evolução, mas de contágio, de troca, de transformação constante, de ir e vir. Enquanto possibilidade de testemunhar o que resta ao processo de humanização, essas narrativas depõem sobre o tempo em que a humanidade era uma só comunidade, em que falar de bichos era falar também de humanos. Tempo quando os curumins, seres que singularizam essa indiscernibilidade, eram crianças ou gatinhos (tanto faz) que partiram para o céu penduradas em cipós sustentados por pássaros, em linha de fuga das mães para dar origem às estrelas.

Em “Como nasceram as estrelas”, outro mito de origem que dá nome ao livro/calendário, a narrativa abre lembrando que o mundo não nasceu com o céu já forrado de estrelas. “Antes os índios olhavam de noite para o céu escuro — e bem escuro estava esse céu. Um negror.” (LISPECTOR, 1987, p. 8). Comentários metalinguísticos particulares à

literatura moderna provocam o diálogo com o leitor para mergulhar em seguida no protocolo do passado imperfeito típico da fábula: “Era uma vez, no mês de janeiro, muitos índios”. Enquanto os homens caçavam e pescavam ou roncavam em casa, as mulheres cuidavam sozinhas do preparo da comida para todos, reconta a lenda.

Como em outras lendas, o alvo do encantamento é um pecado antropofágico. Percebendo que faltava milho no cesto para moer, sem medo, as mulheres enfurnaram-se nas matas. Procuravam milho, mas só encontravam espigazinhas murchas e sem graça. Foi quando tiveram a ideia de voltar e trazer com elas uns curumins.¹²² “Curumim dá sorte. E deu mesmo. Os garotos pareciam adivinhar as coisas: foram retinho em frente e numa clareira da floresta — eis um milharal viçoso crescendo alto”. Depois de colher muita espiga, os “gatinhos” fugiram das mães e voltaram à taba onde pediram à vó para que lhes fizesse um bolo de milho. Só depois de comer tudo que deveria alimentar a aldeia inteira, tiveram medo das mães reclamarem.

Aí então chamaram os colibris para que amarrassem um cipó no topo do céu. Quando as índias voltaram ficaram assustadas vendo os filhos subindo pelo ar. Resolveram, essas mães nervosas, subir atrás dos meninos e cortar o cipó embaixo deles.

Aconteceu uma coisa que só acontece quando a gente acredita: as mães caíram no chão, transformando-se em onças. Quanto aos curumins, como já não podiam voltar para a terra, ficaram no céu até hoje, transformados em gordas estrelas brilhantes. (LISPECTOR, 1987, p. 9).

Estrelas são seres emblemáticos para a literatura do devir.¹²³ Os corpos estelares singularizam a intensidade de uma distância que produz também um ponto de contato, onde a diferença se afirma como possibilidade do acontecimento do outro em mim. “Meu amor é uma exploração da distância”, escreve Deleuze (2009, p. 185) em *Lógica do*

¹²² “Assim chamavam os índios as crianças.” (LISPECTOR, 1987, p. 47).

¹²³ Simultaneamente, no mesmo ano da morte de Clarice (1977), enquanto no calendário os curumins morriam como crianças e nasciam como estrelas (assim como as mães morriam como humanas e renasciam como onças), *A hora da estrela* vinha ao mundo para narrar também o nascimento e a morte de uma estrela menor, Macabéa.

Sentido. Em *Como nasceram as estrelas*, a tradição de onde se alimenta essa passagem da literatura modernista brasileira “incorpora” uma dicção mais própria, que se posta na tensão com a voz comentarista da narradora, ora filosófica, ora metalinguística, ora com o tom informal e amoroso de uma avó em torno de uma roda de crianças leitoras.

3.2.5 Silêncio eloquente: a literatura do constrangimento

Entrando em uma zona de alternância e também de indiscernibilidade, natureza e cultura, humano e inumano têm o funcionamento corpóreo de uma anfisbena. Reconhecida no Brasil popularmente como ibicara, mãe de saúva e rei das formigas (ANTELO, 2010, p. 133), a anfisbena é um animal escrito na zoologia fantástica de Borges como “uma serpente com duas cabeças, uma em seu lugar e a outra na cauda; e com as duas pode morder”. Sendo anteriores uma a outra, suas extremidades coincidem, o que faz desse corpo animal “um sem embaixo, em cima, na frente, atrás, esquerda e direita.” (BORGES, 2007, p. 14).

Nas Antilhas e em certas regiões da América, o nome se aplica a um réptil habitualmente conhecido por dupla andadora, por “serpente de duas cabeças” e por “mãe-das-formigas”. Diz-se que as formigas a sustentam. Também que, se a cortam em dois pedaços, estes se juntam. (BORGES, 2007, p. 14).

Tornando indiscernível o ponto de entrada e de saída, o início e o fim desse corpo animal, a semelhança-duplicação entre cauda e cabeça (ou entre rabo e boca) flagra o encontro entre as extremidades onde dois orifícios se veem. O que seria o fechamento se revela uma abertura nesse híbrido onde se confundem a cobra e o lagarto. Essa figura reversível faz ver também os fins e os começos onde o animal e o homem se encontram, um seguindo o outro, como nas gravuras de Escher. No espaço literário, a alternância de perspectivas entre humanos e animais assume essa reversibilidade vertiginosa, palíndroma de anfisbena (“Aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está a mulher, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos”).

O mar, esse corpo humano e animal pensante com o qual a mulher se comunica e troca de perspectiva no vaivém das ondas trazendo *a liquidez resistente dele contra o compacto leve dela*, nos fala

silenciosamente também sobre a reversibilidade da *incomunicação* do mundo humano com o inumano pela linguagem nas mitologias indígenas. Em um planeta onde humanos compartilham com uma multiplicidade de seres de uma diversidade infinitas vezes maior que a sua, essa incomunicabilidade constrangedora e inexplicável gera uma dor moral e afetiva que só dentro do campo da própria linguagem – dito, a literatura, com sua força e magia xamânicas – pode ser tratada. E essa medida de saúde nos lembra de que para os Guarani a tradição de reunir o grupo em torno dos xamãs e dos mais velhos para contar os mitos da criação tem um poder eterno de cura.¹²⁴ Conforme Jahn (2011, p.147),

a celebração da palavra é uma forma de sacramento da vida. Quando a pessoa adoece ou padece de sofrimento psíquico, diz-se que sua palavra-alma se “bifurcou”, e é necessário buscar um “rezador” que traga, através de rezas e canções, de novo o contato com a palavra-alma original da pessoa.

Interessante que em algumas etnografias dos Mbyá Guarani que articulam o registro mitológico com discursos atuais, a escrita (e não a linguagem como um todo) aparece como divisor de águas entre humanos e animais.¹²⁵ A importância da palavra soprada se encontra em mitos

¹²⁴ Razão pela qual as lideranças Guarani atribuem o adoecimento de suas gentes ao desconhecimento dos jovens índios dos mitos da criação, decorrente de todo processo de massacre de suas comunidades. Essa propriedade curativa do mito e do canto é comum entre todos os povos Guarani. Sendo feita de substância divina, a palavra é, par eles, o elo que une o ser humano à sua própria consciência, a deus. Os rituais de entoação mítica da criação têm a importância de manter os indivíduos e a tribo íntegros e saudáveis, conectando sua matéria humana com a energia do cosmos e, assim, renovando sua humanidade. Quando um índio perde o contato com sua palavra (e com sua língua), adoece ou morre. Ver a respeito: *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani* (CLASTRES, 1990).

¹²⁵ Para os Mbyá, essa invenção trazida pela civilização cristã ocidental ao Brasil estaria, da mesma forma, na origem da divisão entre homens brancos e índios, conforme relatos do cacique João da Silva, da aldeia de Bracuí, localizada na Serra do Mar, no litoral do Rio de Janeiro, ao antropólogo Aldo Litaiff, em *As divinas palavras*. “A escrita, que segundo o cacique teria separado os homens dos animais e índios (ao contrário do que fez Kuarahy através do fogo), colocou os ‘índios’ no mesmo nível existencial dos animais, pois ‘os bichos ficou no mato bem selvagem que nem índio.’” Esse discurso sobre o episódio do “Descobrimento do Brasil”, logicamente permeado por noções ocidentalizadas de “selvagem” e “bicho”, segundo o próprio antropólogo, professa que as

Guarani, como o Ayvy Rapyta, que significa “fundamento da linguagem humana”, conforme Cadogan (1953, p. 35). O mito conta que antes mesmo da terra, Nãnderu, o deus demiurgo Mbyá, criou a linguagem que esse povo relaciona à alma humana, conforme o antropólogo Aldo Litaiff (1996, p. 143). Em “La lengua Mbyá-Guarani”, Cadogan (1949, p. 666-668) fala sobre uma linguagem ritualística, distinta do cotidiano, um “idioma secreto” que faz parte de um “vocabulário religioso” pelo qual os Mbyá do Brasil se comunicam com os deuses e também com os animais através dos xamãs.¹²⁶

A mágoa da incomunicabilidade animal é tipicamente humana, do homem com ele mesmo, do que ele faz ao outro. Mas é tipicamente uma dor de índio, se a gente considera que nas sociedades classistas o mutismo e a invisibilidade dos subalternos são naturalizados e normatizados. Com sua eloquência mítica, essa dor nos faz ver novamente que a máquina de exceção nas sociedades brancas funciona do mesmo modo para homens e animais. Pois o mecanismo que provoca a mudez da natureza também o faz entre os homens, se nós somos capazes de fazer o pensamento ir tão longe quanto o do poeta-ensaísta Francis Ponge (1997, p. 85), para quem “os próprios homens, na sua maior parte, são privados de palavra, são tão mudos quanto as carpas ou os pedregulhos”.

O sofrimento com a fratura na unidade espiritual do tecido cosmossocial não cessa de ser curado pela mitologia ameríndia, através de artifícios xamânicos e de línguas poéticas e ritualizadas. Mas o inconformismo com o silêncio animal e vegetal também mobiliza as fábulas, lendas e bestiários da literatura ocidental. Bem ao modo anfibena, essa analogia nos faz retornar àquele mal-estar de que falava Walter Benjamin na gênese moderna da construção do narrador coruja – o *flâneur* – para propor a ideia de que uma necessidade de contato mobiliza a literatura e reúne essas estéticas literárias aparentemente tão díspares no mesmo afã de vencer a incomunicabilidade e desconhecimento entre seres que habitam o mesmo espaço.

sociedades brancas fizeram com os índios o mesmo que fizeram com os animais, obrigando-os a se refugiar nas matas. No mito dos gêmeos, a que se refere o texto, o Deus Guarani, Kuarahy, “rouba o fogo, que pode simbolizar a passagem do homem, do mundo animal para humanidade (pois sem fogo o homem teria que comer cru como os animais)” (LITAIFF, 1996, p. 143).

¹²⁶ Em *As divinas palavras*, Litaiff (1996, p. 54) traz o relato de alguns Mbyá Bracuf declarando utilizar entre eles uma linguagem ritual para “falar com Deus”. “Trata-se de uma linguagem especial, ‘como uma poesia’, segundo declarou o professor da aldeia. As palavras são proferidas muito mais rápido que em sua forma usual.”

Lembremos que Benjamin menciona o argumento sociológico de Simmel para justificar a proliferação das fisiologias de tipos humanos no auge da modernidade. E que, segundo essa explicação, a onda dos estudos urbanos de outridade chega para vencer o desconforto dos corpos que se roçam ou mesmo se refregam nas estações de trem, que se olham e se esbarram nas ruas sem se dirigir a palavra. A *flânerie* chega, portanto, para dar conta da estranheza dos cidadãos flutuantes que compartilham uma época e um lugar mas não dialogam.

Benjamin cita nesse contexto a explosão paralela das fisiognomias animais como um modismo no qual não se demora, nem parece interessado. Mas as pedrinhas que vai deixando no seu passeio crítico inspiram a postulação de uma *literatura do constrangimento*, que se constitui de uma origem em ausência (de voz, de comunicação, de afeto) reforçando um paradoxo antigo: literatura nasce da impossibilidade de vencer a estranheza que a engendra e a viabiliza. Em outras palavras dizendo, nasce de uma eloquência silente. Essa presença ausente do outro, essa falta de conversa, essa falha de contato oferece um ponto de articulação possível entre configurações tão distantes quanto *flânerie*, mitologia e fábula.

O silêncio do inumano (da criança, da natureza, dos animais, das plantas e mesmo das máquinas e dos objetos) afeta dramaticamente essa literatura que não se convence com o argumento antropocêntrico da superioridade da fala. É de puro desconforto espiritual com o mutismo inumano e com o “surdismo” humano que ela inventa incansavelmente seus próprios artifícios xamânicos de linguagem e imaginação para fazer falarem os animais, para ouvir as vozes do silêncio... Como as gentes amazônicas, essa escritura acredita na comunicabilidade das multinaturezas. Se a diferença entre os corpos é uma questão de intensidades, velocidades, lentidões e repousos, e não de substância, como Spinoza ensinou a Clarice, esses corpos podem se comunicar.

A folhinha de junho do livro/calendário reconta a história do desaparecimento da fala entre os animais começando por associar a festa de São João à lenda “Uma festança na floresta”, a partir da narrativa dos índios da tribo amazônica Tembé, que habitam regiões em conflito de posse do Pará e do Maranhão, nas regiões dos rios Gurupi, Capim e Guamá. Nas doze lendas, a fábula se conecta ao mito por uma temporalidade suspensa, desde sempre anterior à fratura de homens e animais pela linguagem. Hibridizando no atual o arcaísmo da oralidade, a narração se apoia na autoridade do “me disseram”, no “diz-que-diz assanhado”, no “me garantiram” e nos “boatos alvissareiros” de um tempo em que os bichos falavam. Os procedimentos verbais transitam

entre a fofoca de novela e a intriga da tragédia, a intemporalidade da lenda e do conto de fadas e a ironia da fábula. Mesclando procedimentos e dicções de cultura indígena, cabocla e branca, a linguagem brota desse chão em comum, dessas vizinhanças entre diferentes discursos narrativos.

Como se passa em várias outras lendas indígenas e também em fábulas e contos de fadas¹²⁷, a trama gira em torno de uma grande celeuma no contexto dos preparativos ou da celebração de uma festa. Assim, o acontecimento que resulta na perda da linguagem é provocado por uma intriga das grossas que acaba com a “alegria acesa” da bicharada convidada para a festa na selva. Na hora do baile, a onça, que promovia a iniciativa sob um acordo tácito de que durante o evento seria “abolida a ferocidade” e a “carnificina”, mostra suas verdadeiras intenções, jogando umas criaturas contra as outras. A armadilha desmobiliza a confiança do papagaio no “berro da sua canção” e a certeza das “macacas casadoiras de que eram grandes bailarinas”, levando os bichos a retirarem-se ofendidos da festa um a um.

Bem, a coisa estava no máximo de animação. Mas a onça estava inquieta, doida para atacar. E como não fosse permitida nessa noite a carnificina, ela começou a ser feroz com a língua viperina. Então cantou: “Dona Anita é gorda e roliça que nem uma porca e tem cor de rato.” A anta danou-se e retirou-se.

A onça, vendo que tinha tido sucesso, cantou uma ofensa horrível contra o jabuti, dizendo que este estava coberto de mosca varejeira. Tanto que o jabuti ofendido foi embora. Depois a onça falou: “Vejam que decote indecente o das filhas do macaco”. As macacas ficaram fúrias da vida e só não saíram de lá porque a esperança de arranjar noivo é a última que acaba. (LISPECTOR, 1987, p. 29).

No modo irônico da “moral da história”, a narrativa (em sua ambiguidade arcaica e atual) sinaliza o constrangimento de que o canto ou o grunhido, manifestações da voz animal são incompreensíveis para o mundo humano: “Porque grunhir ou cantar não diz nada”. Comentários dessa natureza disfarçada, intrometidos já na abertura da história,

¹²⁷ Em *A bela adormecida*, por exemplo, o sono de cem anos da bela resulta da maldição lançada por uma bruxa vingativa que não foi convidada pelos reis para a festa de batismo da princesa quando bebê.

insinuam uma crítica contra a instrumentalização dos seres pela linguagem. Por exemplo, ao avisar que o boato da festa não gerou muita confiança porque foi primeiramente espalhado pelo canto do sabiá. “Como o sabiá, a quanto se sabe, canta pelo mero prazer de cantar, ficaram os bichos em dúvida sobre se era ou não verdade.” (LISPECTOR, 1987, p. 28).

Ao modo fábula, a lenda opera uma racionalização dessa incapacidade humana, criando artificialmente uma incapacidade para os animais – a da fala – que não existia antes da discórdia, quando os seres das matas estavam “ocupados e calmos em relação a seus deveres, pois o dever do animal é existir”. Mas a intriga da onça põe essa harmonia a perder. A ela contrapõe-se o “deus dos veados”, que presentifica o canto como silêncio estratégico, resistência ao assujeitamento verbal ou mutismo de palavras contra a dominação pela linguagem. Essa voz divina e encantatória, inaudível para os seres de fala, mas eloquente, ao mesmo tempo ensurdece e protege os bichos contra as maldades do verbo.

Mas acontece que havia entre os animais o deus dos veados, Arapuá-Tupana, que resolveu acabar com a empáfia da onça e para vencê-la pôs-se a cantar. Os bichos, sabendo que quando o ouvíssem morreriam, taparam os ouvidos. Arapuá-Tupana afinal foi embora e a bicharada não morreu. É. Mas os animais haviam perdido o dom da fala, ninguém se compreendia mais. E isso até o dia de hoje. Porque grunhir ou cantar não diz nada. Tudo por causa da onça linguaruda. (LISPECTOR, 1987, p. 29).

Se o mito emana de um arcaísmo de tempo em que homens e animais não se distinguiam, como nos mostra todo o legado de Lévi-Strauss, a leitura da fábula precisa derivar na rede de ambiguidades que essa suspensão temporal produz. Do mesmo modo, a leitura crítica da lenda deve ser feita nessa coexistência hibridizada de seres e de tempos que ela instaura, e não na substituição metafórica ou alegórica de homens por animais. Na mitoprática, os animais constituem uma presença em relação a si mesmos e também em relação aos humanos, de quem são indiscerníveis. “As narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não-humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual”, sustenta Viveiros de Castro (2011, p. 354).

Nessa zona de indiferenciação de reinos se produz a performance da grande vilã da história: a “onça linguaruda”, “a rainha das selvas brasileiras”, a “onça, mandachuva” que intrigou toda a floresta, levando o mundo à desgraça da incompreensão que perdura “até o dia de hoje”. No mito, o uno está também sempre em relação a um todo, o singular se articula à coletividade universal, assim como os episódios particulares instauram eventos sociais. Há no encaixilhamento de um sistema dentro do outro um acontecimento de proporções sociocósmicas patrocinado por essa *onça-estado*. Ela encarna, com sua ferocidade de boca, uma linguagem do poder, um discurso produtor de manipulação, divisão e descontinuidade. No final, onde se localiza o dispositivo irônico da “moral da história”, a perda do “dom da fala” aparece como consequência de um excesso da língua, ou antes, como um abuso de poder discursivo. Dentro da cosmovisão indígena, o social, o político e o religioso não se separam na narrativa mitológica. Ao registrar o abismo entre homens e animais como uma punição, a lenda procede o *emboîtement* de um pecado original do tipo sagrado, que fere a unidade cósmica entre as criaturas, em um pecado, seria melhor dizer, traição, do tipo político, que cinde a sua unidade social.

Assim, como dom e desgraça, encantamento e feitiço, a palavra está para a lenda indígena como a maçã está para a narrativa bíblica: tentação e pecado, união e desordem, comunicação e entropia. Lembremos a relação celebratória que inúmeras sociedades indígenas mantêm com a linguagem, como é marcante entre os Mbyá Guarani, o “povo das divinas [eternas] palavras”. Para preservar essa relação ritualística, essa gente ameríndia foi até bem pouco tempo muito resistente à escrituralização da língua Guarani, acreditando que ao passar do espaço-cosmos da oralidade para o espaço gráfico, as palavras perdem a sua alma e a sua verdade, tornando-se mercenárias e enganadoras, como as palavras escritas pelos homens brancos.

Para o povo Guarani, a palavra articulada oralmente é que tem o poder de criar ou destruir o universo, as relações, as doenças, a vida. Deus está no sopro e no som, não numa figura desenhada como símbolo gráfico da língua. (JAHN, 2011, p. 144).

A mitoprática dos Guarani e de outras etnias ágrafas nos trazem uma generosa lição de alteridade: pela reciprocidade perspectivista do mito, esses povos atribuem às outras criaturas o estatuto ou o direito do silêncio político que dão a si mesmos (enquanto grande parte das

sociedades ocidentais reluta para aceitar o seu direito à vida). Em outras palavras, os índios compartilham com outras espécies também os seus gestos políticos e espirituais. Essa compreensão já não está mais tão distante dos estudos éticos sobre a animalidade. Para a filósofa Sônia Felipe (2007, p. 283), autora da obra *Ética e experimentação animal*, animais conscientes de si são aqueles capazes de saber que outros podem “ver e saber”¹²⁸.

Como os pássaros fazem com a voz, os rituais indígenas celebram a linguagem pela oralidade e pelo canto, o que significa ensurdecer para a fala e para a escrita dos brancos, usada como instrumento de dominação e destruição. Em um estudo sobre “Yzur”, conto de Leopoldo Lugones, publicado em 1906 na coletânea *Las fuerzas extrañas*, Cernicchiaro (2013, p. 157) faz uma interpretação política e poética do mutismo animal. Mostrando que a linguagem é ao mesmo tempo “aparelho de produção do humano e instrumento de dominação do homem sobre os outros seres, pelo qual atribui a si a condição de sujeito e rebaixa os demais ao lugar de não-sujeito”, a narrativa conta a história fracassada do cientista Lugones que compra um chimpanzé amestrado e começa a treiná-lo para falar.

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. [...] Neste sentido, a causa da animalidade, o silêncio, seria uma escolha política, uma resistência à exploração do homem.

Lévi-Strauss percebeu essa recusa do mito em tratar tanto a divisão quanto a incomunicabilidade entre homens e animais como fato original, fora da narrativa e da ação prática dos homens, portanto. Mostrou que, na mitologia, a fraqueza humana, e não um desígnio anterior, aparece como

¹²⁸ Sensibilidade, consciência, percepção de si (*self*), desejo e intenção constituem, segundo a autora, alguns indícios ou evidências de que os animais têm autonomia prática, categoria que Kant utilizou para estabelecer o diferencial dos seres racionais. Ela cita o jurista Steven M. Wise, que defende essa categoria como critério de definição ética e jurídica para distinguir os seres vivos e garantir-lhes direitos legais. A definição de autonomia moral é “constitutiva da dignidade de seres cuja vontade se liberta pela atividade da razão, isto é, a atividade que estabelece fins a serem alcançados através da ação.” (FELIPE, 2007, p. 282-283).

o acontecimento inaugural da perda da humanidade. O mito cumpre nesse sentido a tarefa nostálgica de tornar suportável a quebra da comunidade humana com outras formas de vida, pois, conforme o antropólogo aponta em entrevista a Didier Eribon,

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).

Assim, as lendas indígenas reescritas por Clarice evocam esse tempo fabuloso, em que a linguagem era também uma voz. “Um pássaro da sorte” vem com a folhinha das águas de março, trazendo a lenda de Uirapuru, ave encantada da Amazônia. No vir-a-ser homem, vir-a-ser pássaro, o Uirapuru dá testemunho de uma beleza comum ao índio e ao pássaro oculta em um índio feio. Fazendo ecoar na narrativa o questionamento do belo em “A bela e a fera”, a narrativa diz que, ao contrário do que acham as tolinhas, “coisa bonita não vem só de gente bonita.” (LISPECTOR, 1987, p. 16). Dispositivo de sedução que o homem captura como um resto animal, a voz inconfundível das matas compõe com o canto e a flauta um só artefato humano-animal para enfeitiçar a floresta e seduzir as jovens índias.

No tempo suspenso da fábula, a voz faz devir com a fala e o pássaro pode ser de novo um rapaz falante e o rapaz pode novamente cantar como um pássaro. A beleza invisível e audível do canto e a beleza visível da forma não podem ocupar a mesma perspectiva. São arrebatadoras demais para coabitar o mesmo corpo. Flechado, o belo índio volta a ser pássaro em forma de espírito, como ocorre a todos os humanos que, na mitologia, voltam a ser animais depois que morrem. Com a alternância de perspectiva, a fratura que cinge o mundo em criaturas humanas e não-humanas permanece, na fábula e no mito, sempre em estado de reversibilidade encantatória. No devir-Uirapuru, há um ser visível ora na forma humana de índio, ora na forma de pássaro. Atingido por um rival ciumento, o índio-pássaro torna-se, por fim, uma voz sem corpo, palavra invisível, abertura rica e poética para o mundo, estado de graça.

E não é que aconteceu um encantamento milagroso?
Aconteceu, sim: o rapaz bonito se transformou num

pássaro invisível, mas presente pelo seu canto. E as índias passaram, mesmo sem ver, a ouvir o trinado feliz. (LISPECTOR, 1987, p. 17).

Nas doze lendas brasileiras, mitos indígenas, mitos cristãos e narrativas do folclore caboclo se misturam indistintamente no modo de fábula, que ganha também contornos atuais, com a intromissão de comentários do narrador. Festas e ritos aparecem como eventos desencadeadores de grandes acontecimentos, como ocorre também em muitos contos de fada. Em “Como apareceram os bichos”, os animais surgem do enfeitamento dos convidados da festa pelo índio enciumado que se descobre traído. E “Alvorço de festa no céu”, que ocorre na véspera do Carnaval, segundo a folhinha de fevereiro, conta a lenda do sapo que entrou de penetra no baile do céu, restrito aos convidados de asas, escondendo-se dentro do violão do urubu. “Uma lenda verdadeira”, da folhinha de dezembro, reconecta os festejos de final de ano ao acontecimento messiânico cristão.

A lenda que fecha o livro anuncia o fim da indiscernibilidade entre homens e animais, mas não da sua comunicabilidade. O presépio mostra que o destino de falar pertencerá ao homem: “O menino iria se tornar homem e falaria” (LISPECTOR, 1987, p. 53). No tempo cairológico, os animais agora se posicionam em torno da palha cor de ouro ao centro do campo manjedouro, onde refulgia o pequeno profeta. Enquanto o menino vai escrever o seu destino de ser homem que fala, os animais cumprem o seu destino “de amar sem saber que amavam”.

No presépio, os animais participam do acontecimento messiânico recolhidos ao seu silêncio e ao seu não-pensamento: é José quem medita com suas longas barbas, realizando o seu “destino de entender”. Mas a narrativa hibridizada na alteridade da narrativa indígena dá conta que, antes dos reis, os bichos já presenteavam o nascido com o que possuíam: o olhar. “O olhar grande que eles têm e a tepidez do ventre que eles são.” (LISPECTOR, 1987, p. 53). O olhar com o qual “a doçura dos brutos compreendia a inocência dos meninos”. Inexpressivos, estáticos, recolhidos à mudez dos presépios comuns de Natal, os bichos não perdem nessa fábula seu olhar e seu mistério de rosto: “Bem de perto a cara de um boi e outra de jumento olhavam. E esquentavam o ar com o hálito do corpo”. (LISPECTOR, 1987, p. 52).

Na última folha do livro/calendário encomendado à Clarice pela Fábrica Estrela, a natureza já não fala, mas esse último sopro da lenda, que ainda tem na saliva o gosto das matas e dos curumins, quebra o mutismo cristão da natureza. Entre os membros da pequena família e os

animais ecoa então um canto sem melodia¹²⁹ como um fundo musical que está atrás do pensamento e atrás da linguagem, num lugar onde há apenas um coração batendo:

Ouvia-se como se fosse no meio da noite calada aquela música de ar que cada um de nós já ouviu e de que é feito o silêncio. Era extremamente doce e sem melodia, mas feita de sons que poderiam se organizar em melodia. Flutuante, ininterrupta. Os sons como quinze mil estrelas. A pequena família captava a mais primária vibração do ar — como se o silêncio falasse. O silêncio do Deus grande falava. Era de um agudo suave, constante, sem arestas, todo atravessado por sons horizontais e oblíquos. (LISPECTOR, 1987, p. 53).

Com um messias-criança, divino, humano e inumano, “tenro como um cordeiro”, “tenro como o nosso filho”, a literatura do devir transgride o mescenas e o tempo da fábula transgride o tempo da fábrica. Incidindo a relação ritualística dos Guarani com a linguagem também nessa lenda cristã, a narrativa não nomeia o messias, pois nomear é separar o ser da palavra. “Os nomes não são pronunciados por seus portadores, ou em sua presença; nomear é externalizar, separar (d)o sujeito.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 372). O entendimento fabular implanta no modo bíblico uma ressonância horizontal, sem hierarquia de vozes e reinventa o próprio presépio, reencontrando dentro do tempo cairos uma suspensão manjedoura no tempo sagrado: “Milhares de ressonâncias tinham a mesma altura e a mesma intensidade, **a mesma ausência de pressa**, noite feliz, noite sagrada”. (LISPECTOR, 1987, p. 53, grifo nosso). No que a narrativa recupera o ponto de contato entre homens e animais recontando a lenda cristã, irrompe um novo tempo, como o nascimento de uma estrela que “sempre renova o mundo e o faz começar pela primeira vez”.

Quando a natureza está novamente para entrar na fábula, devemos ver, como Agamben propõe em *Infância e história*, que, de novo, “ela pede a palavra à história, enquanto o homem, enfeitado precisamente por uma história que volta a assumir para ele os traços obscuros do destino, emudece no encanto?”. Não mais encerrados em sua língua silenciosa de natureza, os bichos manjedouros manifestam um dizer ao homem do tempo *khronos* para que ele reciprocamente recupere sua voz

¹²⁹ “Música de Câmara”, ela dizia em *Água Viva*, “modo de expressar o silêncio.” (LISPECTOR, 1998a, p. 47).

animal do eterno retorno. Adentrando o sonho fabulatório que Agamben nos traz no final do artigo – no lugar da “moral da história” –, devemos acreditar que uma noite “a fábula despertará na história e o homem desvelado emergirá do mistério à palavra”? (AGAMBEN, 2005, p. 158).

No início de cada folhinha, a recorrência a uma correspondência possível e perdida (como sinaliza a voz narrativa) entre as datas dos ritos indígenas e as datas das festas fixadas no calendário da cultura ocidental (carnaval, São João, cerimônias de casamento, Natal, Ano Novo) cria uma complexa relação entre categorias estruturantes que a singeleza das narrativas não deixa transparecer. Tempo sagrado e tempo histórico, brinquedo e calendário, mito e rito entram em inextrincável jogo de repetição e inversão, continuidade e intensidade. O tempo do calendário tanto remete ao tempo cronológico, medido, quantificado da história, que é uma invenção humana, quanto ao tempo de duração cíclico da natureza, que é o tempo do inumano.

Rito e jogo compõem duas categorias fundamentais para o estruturalismo, “o primeiro transformando o evento em estrutura, o segundo transformando a estrutura em evento”. Ambos mantêm um vínculo com o calendário e com o tempo, mas numa relação ao mesmo tempo de correspondência e de oposição, como mostra Agamben a partir de uma reapropriação dessa fórmula elaborada por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*, a propósito dos ritos dos índios Fox. “O rito fixa e estrutura o calendário; o jogo, ao contrário, mesmo que não saibamos ainda como e por que, altera-o e destrói.” (LÉVI-STRAUSS, apud AGAMBEN, 2008a, p. 89). No desdobramento de Agamben, a função do rito é a de acomodar a contradição entre passado mítico e presente, anulando o intervalo que os separa na estrutura sincrônica, enquanto o jogo tende a “romper a conexão entre passado e presente e fragmentar toda a estrutura em eventos”.

Agamben retoma Platão para argumentar que a história se produz na oposição, mas também na correlação entre diacronia e sincronia que atravessa a cultura humana desde a sua origem. Nela se intersectam duas diferenças de tempo correlatas e opostas, *chronos* e *aion*: “tempo cíclico, medido pelos astros e temporalidade imóvel e sincrônica.” (AGAMBEN, 2008a, p. 89). Apresentadas em sistema ao mesmo tempo cíclico e cronológico, as lendas reintegram o rito e o jogo. O tempo contado pelos meses, tempo diacrônico que inscreve a história (e a criança) no presente, cria uma tensão perturbadora com o mito, que atravessa o tempo da eternidade, restituindo-a a um passado, ao tempo originário da fábula, quando animais e humanos eram indiscerníveis e a natureza falava.

Incorporando o funcionamento contraditório de relógio e de brinquedo, e de jogo e rito sagrado, o calendário é infantilizado e sacralizado de duas formas: pelo jogo da literatura, da contação de histórias, que leva a criança ao esquecimento do tempo, e pela eternidade do mito. É certo que “brincando o homem desprende-se do tempo sagrado e o ‘esquece’ no tempo humano”, à medida que

os brinquedos emancipam o sagrado de sua conexão com o calendário e com o ritmo cíclico do tempo que ele sanciona, e entram assim em uma outra dimensão de tempo, na qual as horas correm num “lampejo”, e os dias não se alternam. (AGAMBEN, 2008, p. 85).

Mas se tudo aquilo que pertence ao jogo “pertenceu, outrora, à esfera do sagrado”, esse brinquedo restituído ao tempo-zero produz, em seu paradoxo, uma tensão lúdica e ritualística. Ele propõe, em sua natureza temporal híbrida, outra reconfiguração para a dicotomia entre jogo e rito. Ao final, o *brinquedo sagrado* do esquecimento da fratura destrói duplamente o tempo da quantidade: pela continuidade do rito e pela intensidade do mito. Enquanto a máquina do não-tempo sabota a fábrica de consumo, o processo lúdico e imaterial da leitura sabota o produto brinquedo para que homens e animais possam palpitar no verdadeiro “tempo dos viventes”.

O mito é, antes de tudo, uma fala, nos escreveu Barthes (2001) em *Mitologias*. Conectando-o com a sua história e a sua política, a fala da narrativa, em contato com a fala mítica das lendas pagãs e primitivistas, devolve ao rito moderno e espetacularizado uma possibilidade de verdade. A possibilidade de ser “uma lenda verdadeira” que ele perdeu no processo moderno de esvaziamento mercantilista e ideológico dos mitos. Nesse reencontro, nem a história está subordinada à natureza, nem a natureza à história.

3.2.6 Uma humanidade pronominal

Dois grandes lições ontológicas trazidas pelas metafísicas indígenas deveriam abalar e transformar o campo da antropologia, segundo propõe Viveiros de Castro (2012). Uma delas diz respeito à fabulação da humanidade como origem comum de todas as formas de vida em lugar da vulgata evolucionista. A outra nos pede para proclamar, em vez do “princípio solipsista e dualista do ‘penso, logo existo’”, o

“panpsiquismo perspectivista do ‘existe, logo pensa’”. Essa medida do ser, defende o antropólogo, “instaura o pensamento imediatamente no elemento da alteridade e da relação, fazendo-o depender da realidade sensível do outro.”

Nossa noção de humanidade se fundamenta em uma lógica de exclusão que começa com a separação entre homens e animais e se estende para outros grupos: humanos somos nós, inumanos são os outros. Estabelecida nos termos de um conjunto de vantagens, habilidades e aparências distintivas de espécie, a condição de humanidade pertence sempre ao grupo de referência dominante, como analisa Evando Nascimento em “Rastro do Animal Humano – a Ficção de Clarice Lispector”:

Besta são sempre os outros, aqueles com quem não compartilhamos nossa humanidade. Humanidade é, pois, uma questão de propriedade, em todos os sentidos do termo: o que é próprio a alguém, como sua característica essencial, e o que é posse de alguém como um bem, natural ou cultural. (2011a, p. 123).

Outra concepção fundamental do pensamento ameríndio afirma que, no sentido cosmogônico, a humanidade é o estado de universalização do ser. “O ser humano é a forma geral do ser vivo. Ou mesmo a forma geral do ser. Pressuposto radical do humano. A humanidade é o fundo universal do cosmos. Tudo é humano.” À diferença do que diz a mitologia e a ciência ocidental, a humanidade não é a exceção, mas a regra. “Nós não somos uma espécie escolhida por Deus no final da criação, mas ao contrário, a condição de partida.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 94-95).

A diferença de perspectiva começa, portanto, em relação a essa ideia de posse: para a cosmologia indígena, a humanidade não é uma propriedade fixa de alguns seres que detêm certas características em oposição a outros. Não é uma essência que os distingue dos outros viventes, mas uma subjetividade universal que compartilham com os animais, à medida que intencionalidade e ponto de vista, elementos constituidores do “estatuto de sujeito”, em termos ocidentais, são potencialmente comuns a todos. Em um universo altamente transformacional, estar índio ou estar animal é, assim, muito mais uma posição relativa aos outros seres do que um desígnio absoluto. “Para os índios, o humano não é uma questão de ser ou não ser; é estar ou não estar

em posição de humano. A humanidade é muito mais um pronome do que um nome. A humanidade somos ‘nós’.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 113).

Enquanto as sociedades ocidentais amam demarcar as divisões entre o humano e os outros reinos, a cultura indígena protege-se contra o aspecto excessivamente genérico do corpo. E para se tornar um corpo humano de fato é preciso tomar objetos de outros verdadeiramente singulares, que só existem entre os animais, pois o humano é a forma genérica de todos. Por isso os índios precisam de partes de outros corpos, espécies de próteses animais, para saírem do todo indiferenciável. “Você não é um verdadeiro humano se seu corpo não é diferenciado; o corpo humano enquanto tal é demasiado genérico.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 111).

Na perspectiva ameríndia, um corpo genérico não será realmente humano se não for diferenciado dos demais. Significa que, inversamente ao pensamento ocidental, a singularidade se marca não com a oposição, mas com a aproximação física da diferença. Quando uma criança nasce, a primeira coisa que se faz é cercá-la de partes de outros corpos não-humanos como pré-requisito para que não seja tomada por outro, ou para não ser transformada por magia em outro. O que define a criança como singularidade e a afirma em sua frágil e abstrata humanidade é a diferença dos outros inscrita no corpo, lugar onde pode haver uma potência de subjetividade, um pensamento e uma emoção compartilháveis. Recolhendo pedaços de outros organismos que funcionam como uma espécie de “dispositivos de humanidade”, as máquinas sociais ameríndias produzem corpos humanos. “Eles se recobrem de penas, dentes, peles, bicos, padrões decorativos tomados dos corpos de animais – para se fazerem um verdadeiro corpo *humano!*”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 110-111, grifo do autor).

Enquanto para os ameríndios a condição de humanidade do outro é um dado evidente, uma vez que tudo é humano, o homem cartesiano preferiu a certeza sobre si mesmo e a dúvida sobre o outro. Para elevar seus outros ao estatuto de humanos e para que pudessem ser admitidos na confraria da humanidade, obrigou o ameríndio a passar por longos e detalhados exames de demonstração. Essa comparação trazida pelo antropólogo aponta para uma grande diferença ontológica acerca da centralidade do eu:

A ideia da evidência do eu e não da evidência dos outros, que está na porta da nossa metafísica moderna, é exatamente o oposto daquela dos

índios, segundo a qual é o eu que está em dúvida.
(VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 98).

Embora o homem se defina mais por suas fronteiras de indiferenciação com outras espécies do que por características fixas, foi preciso um esforço científico, filosófico e teológico para que os brancos se convencessem de que as mulheres, os negros, os índios são também humanos. Contraste da perspectiva do outro: para a inconstância da alma selvagem, “nunca se tem certeza de quem se é, porque os outros podem ter uma ideia muito diferente sobre isso e conseguir impô-la a nós.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 111).

Para uma literatura que questiona e abandona o ideal humanista em favor do “inumano dentro da pessoa”, que busca a despersonalização como a destituição do individual narcísico, não há provas nem instrumentos de evidência do ser. Nesse espaço literário, tornar-se humano pode “configurar um ideal” e “sufocar de acréscimos e comodidades”. À diferença dos dispositivos do outro, os acréscimos do “eu” não passam de acomodações ao modelo, porque não se pode devir o que já se é. “Ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano.” (LISPECTOR, 1998b, p. 124).

De morte e de ressurreição é feito o caminho da *des-humanização* em *A paixão segundo G.H.* O ser se despede do “eu” tirando de si as características específicas “como quem se livra da própria pele” para, no cumprimento dessa paixão, reencontrar a recompensa de um reino que “não é apenas humano”. Ao desejar com sofreguidão o “atonal dionísíaco” de um inumano silencioso e inexpressivo na presença de barata, G.H. recusa a necessidade de evidência:

De qualquer modo a pessoa é humana, não é preciso lutar por isso: querer ser humano me soa bonito demais. [...] A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade. (LISPECTOR, 1998b, p. 157-158).

Para os que como Lévi-Strauss, Carl Einstein, Pierre Clastres, Viveiros de Castro e toda uma corrente de teóricos vislumbram no primitivismo uma potência, o multinaturalismo ameríndio vira do avesso os paradigmas ocidentais sobre humanidade. Potência sempre inclusiva, a humanidade se atualiza em uma relação recíproca e circular entre diferentes seres, ao mesmo tempo conflituosa e disputada pela

antropofagia ontológica. Impactar-se, provocar-se, modificar-se pelo profundo deslocamento de foco que esse conceito propõe: do eu para o todo, do próprio para o comum, do sujeito para o corpo.

Se a humanidade dos seres se localiza na relação de uns com os outros, todas as espécies, todas as criaturas passam a fazer parte da pluralidade humana. Não é tão estranha à nossa filosofia ocidental: de alguma forma já estava dada sob o atributo spinoziano da extensão (da fisicalidade) de uma forma única que atravessa as coisas materiais e mentais.¹³⁰ Essa comunidade ontológica que as gentes ameríndias formam com as outras espécies também está na ideia de Leibniz sobre a infinita diversidade humana e sobre o mundo como infinitas séries de existências compossíveis.

A reinvenção da humanidade como pronominalidade coletiva e não como desígnio de espécie ou ideal moral encerra também uma lição sobre o nosso conceito de política. Uma política só se legitima enquanto esfera pública se agir em nome de uma coletividade de diferentes vozes e discursos que caracteriza a humanidade em sua infinita pluralidade, argumenta a filósofa Hannah Arendt. Com esse pensamento democrático entendemos que humanidade se define pela presença dos homens e dos povos na Terra, enquanto coletivos portadores de uma sabedoria e de uma tradição, e não pela singularidade do homem ou do povo.¹³¹ Toda verdade fora da esfera pública do discurso é, no entendimento de Hannah Arendt, “inumana”, no sentido que vai contra a condição humana da diferença. Seguindo esse mesmo raciocínio, poderíamos qualificar de “inumanas”, nessa acepção ainda negatizada da palavra, políticas que

¹³⁰ “Para o sistema Spinoza, o mundo não é uma massa de coisas materiais e mentais. Em vez disso, o mundo das coisas materiais é uma forma de Deus, concebida sob o atributo do pensamento”. Por isso a teoria de Spinoza, explicada inteiramente na *Ética*, é acusada pelos teístas como uma forma de ateísmo: a crença de que Deus-natureza é o mundo e de que o mundo é Deus configura um panteísmo insuportável para a herança teocêntrica da filosofia ocidental (BUCKINGHAM et al., p. 128).

¹³¹ A política é uma “atividade praticamente impossível na solidão visto que pertence a um espaço onde existem muitas vozes e onde a enunciação daquilo que cada um acha que é verdade tanto une como separa os homens. Toda verdade fora dessa esfera, não importa se para o bem ou mal dos homens, é inumana no sentido literal da palavra; não porque possa levantar os homens uns contra os outros e separá-los, mas porque teria o efeito de unir todos os homens numa única opinião, de modo que de muitas opiniões surgiria uma única, como se houvesse a habitar a Terra não homens em sua infinita pluralidade, mas o homem no singular.” (ARENDRT, 1987, p. 30-6).

desconhecem ou desvalorizam sabedorias de povos minoritários, que instauram para o homem uma cosmogonia política e social interespécies ou não regidas pela centralidade do homem. Inumanas porque privam o homem dessa diversidade.

Os povos ameríndios não só elaboram um conceito ontológico estendido de humanidade como constituem na prática comunidades híbridas. A ideia de comunidade começa pelo próprio conceito de maternidade como uma responsabilidade social e coletiva e não um direito ou um dever de quem está na posse de outro ser. Não se fala apenas da maternidade intra-humana. Lembremos os casos emblemáticos de maternagem de animais amamentados ou tratados com alimentos pré-digeridos por mulheres indígenas. Casos em que seu estatuto social impede que sejam comidos, conforme o antropólogo André-Georges Haudricourt (1986) observou em Nova Guiné.

O etólogo Dominique Lestel (2011, p. 47) argumenta que a impossibilidade de vencer o abismo da compreensão não deveria anular a “possibilidade de um compartilhamento de sentidos entre homens e animais”. Em defesa de uma comunidade híbrida e multiespécies, o etólogo defende uma espécie de contratualidade social entre criaturas diferentes, ainda que algumas falem e outras mal se comuniquem. Uma comunidade cosmogônica, onde a animalidade seja considerada em termos ontológicos, mas também políticos. Esse projeto reivindica que se estenda à animalidade o mesmo princípio de igualdade dentro da diversidade que dá sentido ao político.

As comunidades de espécies companheiras são muito mais uma heterotopia, um sonho em comum vindo de lugares heterogêneos do que uma *eu-topia*, que pode legitimar a reconfiguração de um lugar próprio estabelecido como bom. Reservas de imaginação, “pedaços flutuantes de lugares” lançados em navios “no infinito do mar”, heterotopias reúnem os sonhos que sobram da história e não funcionam em condições hegemônicas, segundo o conceito cunhado por Foucault (2009c, p. 418). Entre seus vários princípios, “a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”. Nesses lugares sem referência geográfica, agenciam-se múltiplas camadas de significação em relação a “outros espaços” não estabelecidos, cujas complexidade e transitoriedade impedem que sejam avistados claramente ou inteiramente, como em uma utopia.

Entre outras questões, a heterogeneidade topológica das culturas implica que uma política baseada na diversidade humana deveria se constituir como uma “heterotopia do desvio”, espaço onde “se localizam

os “indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida” (FOUCAULT, 2009c, p. 416). Rotacionar esse conceito foucaultiano, radicalizá-lo em favor de uma heterotopia de comunidades heterogêneas. Ora, o desvio de rota, que é o percurso privilegiado do estético, busca os lugares imprevisos dos que estão fora da hegemonia do discurso ou que se desencaminham da norma exigida. Mas a filosofia política, mesmo quando se posicionando em nome da diversidade, permanece restrita aos limites de uma organização homogênea do humano e do simbólico, falando de um lugar da competência intelectual e discursiva. “A filosofia política moderna pensou sobretudo uma sociedade de iguais e negligenciou as comunidades nas quais os membros não podem ser essencialmente iguais, já que alguns têm acesso à linguagem e outros não.” (LESTEL, 2011, p. 47). Esse pensamento precisa então alcançar as heterotopias que desorganizam a hegemonia do humano por onde já navegam certos setores das artes, da literatura, da filosofia e da antropologia.

3.2.7 Esculturismo africano: o enigma das máscaras

Pensar como um animal requer desengajar-se do pensamento racionalista e cientificista para considerar perspectivas elaborados por culturas extraocidentais que o colocam como existência geradora de ponto de vista. Não só a beleza aterradora da arte africana, mas a inusitada compreensão que ela emula sobre as relações de imanência e transcendência do humano com as outras presenças do universo impactou decisivamente a arte moderna ocidental na primeira metade do século XX. Quando *Negerplastik*, do crítico de arte Carl Einstein, apresentou ao mundo a força estética, antropológica e ritualística da escultura dos povos ditos “primitivos”, só as obras das “sociedades desenvolvidas” figuravam no patamar de Belas Artes. A Europa se viu então diante de um novo perspectivismo estético com uma potência inequívoca de revigorar a arte ocidental.

Apesar de a própria arte ocidental, com um Picasso, um Mondigliani ou um Breton, ter demonstrado que pela força do contágio nenhuma separação hierárquica se mantém de pé, as instituições museológicas europeias continuam até hoje classificando em museus específicos a “arte dos povos primitivos”. Não é tanto a política de criação e manutenção de espaços separados de etnologia que atesta esse tratamento etnocêntrico, mas o adiamento da entrada dessas forças tectônicas nos espaços reservados à arte do “mundo civilizado”. Devemos

principalmente à teoria estética de Carl Einstein a percepção do primitivismo como potência que provoca a revirada vulcânica da arte. Revirando-se no seu movimento autoexplosivo, a arte modifica o aspecto do mundo.

Através desses estudos de perspectiva estética, a arte africana se lança como um fator de desestabilização dos padrões ocidentais de subjetividade. Batendo de frente contra os ideais identitários nazistas, Einstein foi perseguido e preso pelo Terceiro Reich e acabou cometendo suicídio. Com as máscaras e esculturas negras, placas tectônicas de detonação da superioridade racial, seus escritos procedem uma comparação às avessas entre a arte europeia e a africana. Fatalmente produziu-se um elogio à cultura inferiorizada. A primeira, desvela o europeu em seu apego ao eu, esforçando-se para conservar uma continuidade identitária mesmo quando se transforma. A segunda, mostra um povo selvagem que ama converter-se nas potências objetivas e exteriores que venera (deuses, animais, plantas, rios, monstros) e não se contém na presença individual. Sem dar e receber trégua, Einstein ensinou toda uma geração de artistas ocidentais modernos a compreender a força desenraizadora imanente da arte africana, impura por essência e, por isso, transcendente.

O ser humano sempre se transforma um pouco, esforçando-se, entretanto, em conservar certa continuidade, sua identidade. O europeu faz precisamente desse sentimento o objeto de um culto quase hipertrofiado: o negro, que é menos prisioneiro do eu subjetivo e venera potências objetivas, deve, para se afirmar ao lado delas, converter-se nessas potências, justamente quando as festeja de maneira fervorosa. [...] Ele reza para deus, ele dança pela tribo em êxtase e se transforma, por meio da máscara, nessa tribo e nesse deus. Essa metamorfose lhe permite apreender radicalmente o que é exterior a ele; ele o encarna em si mesmo e faz-se essa objetividade que reduz ao nada todo evento individual. (EINSTEIN, 2011, p. 56 e 57).

Uma sutil ambiguidade nessa comparação desvalorativa do modelo etnocêntrico sugere duas categorias, a dos europeus e a dos africanos, que parecem compor uma plataforma extra-humana (mais que humana?). Os europeus fazem prevalecer sobre toda transformação o culto exacerbado à

identidade, enquanto os africanos praticam o desaparego da subjetividade e abraçam as potências exteriores e genéricas pelo ritual artístico, dilema ainda hoje muito caro à filosofia da arte. Na tese de *Negerplastik*, a máscara opera como um dispositivo de inumanidade que lança o adorador para fora de si e o transporta ao êxtase imóvel do objeto de adoração. “A máscara desperta o êxtase, à medida que traz fixada em si a fisionomia da potência ou do animal adorado”, escreve Einstein (2011, p. 57).

A tatuagem e a máscara dos povos subsaarianos interligam o humano ao deus-coisa ou deus-animal em um culto poderoso de celebração da humanidade. “A tatuagem não passa de uma parte da objetivação de si mesmo, que consiste em exercer influência sobre a totalidade de seu corpo, em produzi-lo de modo consciente em público.” (EINSTEIN, 2011, p. 56). Homens e mulheres se tornam humanos transformando seus corpos individuais em corpos coletivos através de um ritual onde erotismo e religiosidade se intensificam. Por essas artes corporais, os negros inscrevem na pele o pertencimento imanente a um todo e a transcendência ao sagrado.

Como na cosmogonia ameríndia, as práticas culturais africanas marcam a diferença coletiva do corpo, salvando-o do indivíduo genérico. O que Einstein chamou poeticamente de “a lição negra” traduz uma inversão do paradigma de subjetividade ocidental: o indivíduo é genérico, o coletivo marcado no corpo o diferencia como singularidade. A ascensão ao todo pelo ritual artístico e físico faz desses corpos humanos-inumanos uma obra inacabada, em permanente devir singular-plural-sagrado. E o que ascende à condição superior? O corpo desnaturalizado, não a origem. “A tatuagem alcança sua perfeição quando nega a forma natural e a substitui por uma forma imaginária superior”, mostra Einstein (2011, p. 56).

Portador do dom da criação, o fiel africano busca estabelecer distância e objetividade na edificação da obra de arte, o que implica purificá-la de toda experiência individual. Por isso, diz Einstein (2011, p. 57), a máscara só faz sentido se for inumana e impessoal. Objetificando seu corpo, a tatuagem liga-o a uma totalidade e só assim o torna público e *publicizável*. A arte africana não faz assim elogio à identidade, mas à conversão. Não conclama o indivíduo, mas a metamorfose; não enaltece a pessoa, mas a totalidade. Através dela, o africano afirma a singularidade de seu corpo e de seu tipo para fazê-lo renascer como multidão:

O negro define seu tipo com tanta força que o transforma. Esse tipo intervém em todos os lugares assinando uma expressão que não se poderá

falsificar. Compreende-se que o homem que se sente gato, rio, condição climática se transforma e assume as consequências sobre seu corpo demasiado unívoco. (EINSTEIN, 2011, p. 56).

Tanto quanto o perspectivismo ameríndio, o “primitivismo” africano mostra seu ponto de proximidade forte com a instauração da pronominalidade neutra no espaço literário. Na busca pelo agenciamento plural de escritas, arte e pensamento, que também perfura a dicotomia entre oriente e ocidente, a potência estética de um impessoal de fundo liberta ao mesmo tempo a linguagem e o existente de um assujeitamento político.

Vou parar um pouco porque sei que o Deus é o mundo. É o que existe. Eu rezo para o que existe? Não é perigoso aproximar-se do que existe. A prece profunda é uma meditação sobre o nada. É o contato seco e elétrico consigo, um consigo impessoal. (LISPECTOR, 1998a, p. 30).

Assim, a perspectiva africana se aproxima da experiência da arte e da escrita, distanciadora do eu, singularizadora das universalidades e potencializadora das conversões. Em *Água viva*, o todo ritualístico da escrita e da vida também aparece na dimensão da impessoalidade. Carço seco e germinativo, núcleo duro do ser, pedra-seixo, mistério rochoso: o *it* é essa linha de eternidade represada pelo hiperdimensionamento do pessoal perecível e apodrecível, que encharca o ser e o separa de sua composição universal. Força animista que toca todos os objetos vivos e não vivos, o deus impessoal de Clarice se manifesta na neutralidade que deflagra o processo criativo da escrita. O mesmo pronome que serve para coisa, animais, emoções, circunstâncias, afetos, seres nomeia o neutro típico da autoria. Seu princípio: tornar-se autor do que já existe, criar o que já é vida, deixando essa vida orquestrar-se na palavra.

O deus spinoziano que essa escrita devora e reelabora é um deus de natureza abstrata, impossibilitado do milagre e, portanto, livre da injustiça do deus humanizado e individualizado das religiões (que faz milagres apenas para alguns). Essa ideia aparecerá mais tarde condensada na noção *it* da obra de Clarice, à qual desagradava a ideia da existência de um Deus personalizado, concreto, consciente e dotado de livre arbítrio. “Nem o entendimento nem a vontade pertencem à natureza de Deus”, diz Otávio, repetindo Spinoza. E ao ler tal pensamento, arremata: “Isso me faz mais feliz e me deixa mais livre. Porque a ideia da existência de um Deus consciente nos torna terrivelmente insatisfeitos.” (LISPECTOR, 1986, p. 131).

Não à toa essa literatura, onde a vida não é contada, mas escrita, foi sempre uma recusa à experiência onisciente de narração em favor de uma escritura-natureza que cria e gera a si própria: “*Deus sive natura*” ou “Deus, isto é, a natureza”. Essa máxima spinoziana está no “coração selvagem” da narrativa que desorganiza a construção do humano (LISPECTOR, 1986, p. 130). No espaço literário, alguém se conecta com esse motor que anima o universo, com essa máquina que tem vida própria, como naquele aforismo de Spinoza que a autora traz pela primeira vez em *Perto do coração selvagem*, com o personagem Otávio relendo suas anotações e as de Joana sobre o filósofo: “Dentro do mundo não há lugar para outras criações. Há apenas oportunidade de reintegração e continuação. Tudo o que poderia existir, já existe. Nada mais pode ser criado se não revelado.” (SPINOZA apud LISPECTOR, 1986, p. 131).

A iteologia literária dá a ver o seu contato com o perspectivismo ameríndio e o esculturismo africano na confluência de muitas releituras e reescritas que se tocam pelo entendimento da humanidade como existência divisível, somente enunciável enquanto pronominalidade neutra. Nessa forma de conceber a criação literária que está por trás de um mundo já escrito, o autor, assim como deus, ocupa um lugar vazio. Para a literatura do *it*, a fidelidade à arte e ao inumano, essa matéria divina, imanente, o “halo”, tornar-se-á a meta mais fundamental de todas.

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é *it*. (LISPECTOR, 1998a, 48).

O interior do outro, barata ou ostra, é o neutro em mim, um neutro que supera a oposição entre interioridade e exterioridade, entre humano e inumano, entre o eu e o outro. Atingir a matéria divina imanente do ser, libertá-la do entendimento humano para encontrar a vida: única transcendência possível dentro da imanência do ser.

A transcendência dentro de mim é o “*it*” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente

ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus. (LISPECTOR, 1998a, p. 30).

Eletricidade dessas relações, dessas linhas de antropologia, religiosidade, literatura e arte africana. Voracidade de viver reivindicando a gravidade do ritual de vida e de morte, sob cuja marca todo ser nasce inscrito. Em *A paixão segundo GH*, o ritual passa a ser a própria vida se processando no núcleo do ser, no ato da sua consumição, “assim como para se ter o incenso o único meio é o de queimar o incenso”. Em um exercício objetivo de meditação, G.H. depara-se com a barata-escaravelho e vê que o rosto quase humano, os olhos, as antenas, as patas, o corpo estranho de crustáceo, ela toda é sua própria máscara na mais profunda verdade:

O único destino com que nascemos é o do ritual. Eu chamava “máscara” de mentira, e não era: era a essencial máscara da solenidade. Teríamos que pôr máscaras de ritual para nos amarmos. Os escaravelhos já nascem com a máscara com que se cumprirão. Pelo pecado original, nós perdemos a nossa máscara. (LISPECTOR, 1998b, p. 116).

Desenho, escrita, arte: procedimentos que ritualizam a vida, salvando-a de sua banalização ou espetacularização, que é outra forma de banalizá-la, esvaziando os mitos, as máscaras e os rituais modernos de suas verdades simbólicas. Os rituais abrem as portas para um universo de experiências, para uma virtualidade não mimética, onde a organicidade e a escatologia do ser se inscrevem em sua solenidade. O mundo escapa assim de um vitalismo auto-operante.

Na leitura de Einstein sobre a estética africana, a máscara é em si o próprio devir. Como expressão mais acabada do objeto adorado e do ato de adoração, a máscara negra presentifica a passagem para uma divindade. Ao oferecer tudo a deus na escultura de seu totem, o fiel o faz devir-humano em um êxtase no qual se conjuga o terror e a adoração, em uma única e ambígua expressão. Einstein assinala seu fascínio e perplexidade diante das máscaras de animais, lembrando que com elas o negro toma o aspecto do animal que, em outras circunstâncias, ele mata e devora.

O deus reside também no animal morto, e talvez o negro tenha aí o sentimento de sacrificar-se ele próprio quando, colocando a máscara, paga seu tributo à criatura abatida e graças a ela faz-se próximo do deus; nela vê a potência que o extrapola: sua tribo. (EINSTEIN, 2011, p. 58).

A tribo extrapola o indivíduo; a matilha, o animal; a humanidade, o homem; a impessoalidade, o sujeito; a divindade *it* extrapola a todos. Ao representar o homem como deus, o fiel prende-o a si. Na leitura de Einstein, o devoramento simbólico ou concreto do deus-animal busca reintegrar o outro a si e ao todo, restabelecendo a condição humana de deus e ao mesmo tempo a inumanidade do homem. A arte-totem é também uma redenção desse devoramento. “Talvez metamorfoseando-se no animal morto, escape da vingança que de outro modo o perseguiria.” (EINSTEIN, 2011, p. 58).

Com o mesmo espanto, o gesto ritualístico e antropofágico de G.H. assume essa gravidade sacrificial. Ao comer a barata, a artista mastiga a potência impessoal do outro, o Deus *it*, ao mesmo tempo selvagem e doméstico e, sobretudo, desconhecido. Como o africano que esculpe a forma da arte, fundindo o humano e o animal em Deus, a quebra de limites entre o narrador e seu devir-outros leva ao êxtase de um amor inumano. Capturando pela boca o repugnante e indecifrável deus inumano que adentra os seus domínios humanos pelo quarto da empregada, G.H. prova o lugar do *in*-mundo.

– Juro que é assim o amor. Eu sei, só porque estive sentada ali e estava sabendo. Somente à luz da barata, é que sei que tudo o que nós dois tivemos antes já era amor. Foi preciso a barata me doer tanto como se me arrancassem as unhas – e então não suportei mais a tortura e confessei, e estou delatando. (LISPECTOR, 1998b, p. 114-115).

Depoimento sobre um amor pré-humano que nasce da dor compartilhada no corpo, a paixão inumana percorre uma busca sôfrega para repercutir na própria carne a dor do outro. Sacrificando o outro inseto, G.H. sacrifica-se a si própria. O sofrimento eleva o nó da subjetividade humana, que é a responsabilidade por outrem enquanto singularidade inalienável do sujeito baseada na sensibilidade, afetividade e corporeidade, conforme Emmanuel Lévinas (2010, p. 121). Diz o filósofo sobre a ambiguidade do sofrimento:

Faz-se uma perspectiva radical entre o sofrimento em outrem no qual, é, para mim, imperdoável e me solicita e me chama, e o sofrimento em mim, minha própria aventura do sofrimento, mesmo inexorável, de alguém.

Elevada a um princípio ético supremo, a responsabilidade traz o sofrimento de outrem para si de forma imperiosa, sem chance de remetê-lo a Deus ou de esquivá-lo para uma razão divina, como procede a teodiceia. “O laço com o outro só se aperta como responsabilidade”, diz Lévinas (2000, p. 89). A dor ata o nó da subjetividade, fazendo com que o sofrimento localizado nesse “entre nós” não pertença mais nem ao eu, nem ao outro, mas se manifeste como vestígio do infinito no ser.

Mais do que o sofrimento, contudo, o devir enfatiza a paixão da alegria na *afecção* dos corpos, a força sensual da vida, que pode ser um argumento mais forte do que a ênfase tão culposa da herança judaico-cristã-ocidental: “O prazer de estar vivo e de ter preservada a integridade física, emocional e ambiental que o proporciona é, definitivamente, a experiência fundamental comum a todos os seres animados.” (FELIPE, 2007, p. 183).

3.2.8 O ovo e a urina: fugas canibais

Trazendo do esquecimento infantil, no qual se funda a cultura ocidental carnívora, o sofrimento causado pelo ato de matar para comer e de comer o que se mata, a narrativa de Clarice nos lembra recorrentemente que a culpa recalca uma relação iniciada no amor. Para superar essa dor física e moral, mútua e autorreflexiva, a criança apela para uma estratégia antropofágica amorosa em “Uma história de tanto amor” (LISPECTOR, 2012, p. 147-151): comer o outro para fundir-se nele e para tê-lo em si. Assim, dando ouvidos à sabedoria canibalística da mãe que, como ela, se abstém da carne, a menina (que amara as galinhas antes de amar os homens) lida com a morte de suas aves de estimação levadas para a panela da família. “Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós. Daqui de casa só nós duas é que não temos Petronilha dentro de nós. É uma pena”, disse-lhe a mãe.

De maneira que, já tendo sofrido antes por amor, já calejada da dor da paixão, a menina come a carne e bebe o sangue de outra galinha querida servida com molho pardo, “sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se

tornaria mais sua do que em vida.” (LISPECTOR, 2012, p. 151). Nem consolo, nem justificativa: a voz materna ascende-lhe o devir ritualístico. E o sentimento de ódio contra todos os que haviam comido Petronilha transforma-se, nesse novo banquete, em ciúme dos que, ao contrário dela, devoraram Eponina sem o amor antropofágico.

E quando em *Laços de família* uma galinha de domingo voa mais alto do que suas asas permitem para escapar do abate, é uma antiga cena de ritual canibalístico que se repete no cotidiano da família. Alcançada e presa após longa perseguição pelas chaminés, terraços e telhados das casas do quarteirão, ela interrompe o ritual de caça *excrevendo*, no piso da cozinha, uma obra de susto e afobação humano/animal, que associa a urgência do parto à urgência da urina de Hans Staden centenas de anos atrás. Mas há uma inversão importante: no anedotário da captura do expedicionário pelos Tupinambá no litoral brasileiro, o europeu de pele alva e barba loura teria sido poupado pelos índios no momento em que, prestes a ser devorado, treme, chora e se urina diante da fogueira e da tribo. Índice de covardia, o descontrole do mijo e das lágrimas, diz a segunda lenda,¹³² livra o prisioneiro do sacrifício, ao mesmo tempo em que o condena como carne inimiga indigna de comer, pois não há força nela para se apoderar.

Ao contrário, no conto de Clarice, a galinha do banquete de domingo era, como toda galinha de quintal, uma ave feia e sem valor, desprovida da graciosidade, da imponência, da argúcia, do poder ou do talento de outras variedades mais cercadas de nobreza no universo ornitológico, como o flamingo, o pavão, a águia ou o rouxinol. “Nunca ninguém acariciou uma cabeça de galinha”, diz uma voz narrativa secretamente criança e inumana (LISPECTOR, 2009, p. 32). Encolhida em um canto da cozinha, não olhava para ninguém e ninguém olhava para ela. “Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra.” (LISPECTOR, 2009, p. 30).

A condição de inferioridade se altera radicalmente após o acontecimento do ovo, com o qual ela excreta uma obra biológica, como faz o alemão. Mas, diferentemente da urina, que salva o viajante condenando-o por fraqueza, a postura do ovo desfaz a fronteira entre medo e valentia. No universo de Clarice, ele corresponde a uma obra de natureza e de cultura, uma obra de arte que supera a galinha/autora.¹³³ O

¹³² A respeito dessa contraleitura de Staden (2008) ver Wendt (1993).

¹³³ Leitura que se pode fazer da série publicada sob o título “A atualidade do ovo e da galinha (I, II e III)” (2012) ou “O ovo e a galinha” (1996).

ovo nasce também como obra de beleza e mistério que fecunda o mundo. Se até então “nunca se adivinhara nela um anseio”, com o acontecimento do parto, a galinha escreve no mundo o milagre da vida para os que têm fome: “Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! Ela quer o nosso bem!”, grita a criança, em súplica e êxtase de quem descobriu um álibi definitivamente salvador.

Nessa nova quebra do rito, então, é a coragem da “parturiente” que a salva da covardia da tribo-família. Convencido do milagre, dessa vez é o pai-caçador, e não a mãe, o primeiro a ceder e a aliar-se à menina, à ave e ao ovo. Em defesa do cordão inumano, ele grita à mulher: “Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida!” Durante algum tempo, antes de ir definitivamente para o fogo, a ave torna-se uma rainha, deslizando pelos ladrilhos da casa a lembrança de uma “pequena coragem” que permaneceu como aprendizado e “resquíio da grande fuga” (LISPECTOR, 2009, p. 32).

Na perspectiva da potencialização do falso, esse paralelo entre a fábula da galinha e a lenda de Hans Staden devolve apropriações antropofágicas típicas do dominado (a galinha, os Tupinambá) que contestam a história do vencedor (a família, o colonizador). Para o explorador europeu, que saiu garganteando pelo mundo a crueldade canibalística dos índios brasileiros, ajudando a propagar o mito de um país selvagem e irracional, não poderia haver devolução mais antropofágica do que a narrativa sobre a sua falta de coragem. Nesse sentido, a lenda carrega o ponto de vista do latino-americano, como o outro absoluto do europeu que caracteriza a antropofagia postulada por Oswald de Andrade, segundo Evando Nascimento em “A antropofagia em questão”:

Conforme os valores alocados (em termos nietzschianos, os valores são forças), a antropofagia canibal pode ser vista tanto como o signo do “primitivo bestial”, sedento do sangue sobretudo europeu, o outro virtualmente predador do mesmo; quanto como o signo positivo do primitivo que se quer primitivo, que se autoafirma apropriando-se e revertendo os atributos que o outro colonizador lhe aplica. Foi esse último sentido-vetor que apregooou a antropofagia oswaldiana no Brasil. (NASCIMENTO, 2011b, p. 347).

No mesmo sentido, Jorge Schwartz, em “De símios e antropófagos”, explica que com o “Manifesto Antropofágico”, o “ato primitivo” de comer o inimigo adquire novo significado:

Já não se trata de saciar uma necessidade elementar como a fome, mas de incorporar, num ato ritual, os atributos do outro. Por analogia, a nova palavra de ordem é incorporar o outro para fazer uma síntese capaz de gerar a superação e libertação do jugo externo. (SHWARTZ, 2011, p. 243).

Nas duas lendas, a da galinha e a de Hans Staden, mesmo depois do acontecimento do ovo e da urina, o interesse pelos dois estrangeiros permanece. A acepção oswaldiana que enfatiza a política do antropófago de absorver a força, valentia, beleza ou coragem do inimigo, como forma de apropriar-se de suas qualidades, é superada na obra de Clarice Lispector. Mesmo depois de dispensados da devoração, ambos continuam por algum tempo se relacionando com a família e com a tribo. O paralelo entre essas diferentes narrativas sobre canibalismo mostra que elas produzem testemunhos sobre a experiência antropofágica de um ponto de vista “do meio”, assim como os Tupinambá produziam, “abocanhando” seus corpos, a memória dos inimigos devorados.

Como mostram Manuela Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro em “Vingança e Temporalidade: os Tupinambá”, o canibalismo contradiz a ideia de uma política autorreferente: o estrangeiro interessa na medida da sua alteridade, de sua relação mesma com o devorado e não na medida em que reforça a mesmidade. Nesse sentido, a antropofagia deveria ser vista antes como uma interiorização da exterioridade do outro que exige um processo de sair de si ou um constante “movimento para fora”. O desejo de “encorporação” não conhece, na sociabilidade antropofágica, uma identidade localizada no eu que se cristalice como oposição ao outro. Pela “fome” escoa a pulsão de uma sociocosmogonia em que a comensalidade constrói não as identidades, mas as unidades sociais. Como ainda explicam os pesquisadores, a vingança ritualística da guerra tupinambá consiste em tornar o inimigo guardião da *carne da memória* do grupo, inscrita nas tatuagens, nos cantos de guerra e nos pronunciamentos orais que contam a história e a quantidade dos inimigos mortos e devorados:

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. (CUNHA; VIVEIROS DE CASTRO, 1985, p. 195).

Assim, só pode ser contestável a tendência a ver na antropofagia a indicação de uma estratégia cultural que se reduz à inversão pura e simples do paradigma do colonizador pelo colonizado. Esse devorar para se nutrir sozinho reproduz, segundo Nascimento, o ato antropofágico como uma imitação da ontologia do soberano. Nela o outro “existe para me servir, para se sujeitar, para ser subjugado, num processo em que minha liberdade se faz, no melhor dos casos, pela assimilação da diferença; no pior, pela eliminação pura e simples dessa diferença.” (NASCIMENTO, 2011b, p. 352).

Fosse assim, a identidade nacional seria uma “apropriação autoafetante”, uma relação do eu consigo mesmo, assimilatória em relação ao ponto de vista do outro e legitimadora da violência da colonização. Sob esse prisma, continuaríamos a repetir pela devoração a ética das guerras colonialistas, enfatizando a soberania definitiva do sujeito comedor e a propriedade do ponto de vista. O perspectivismo ameríndio mostra, ao contrário, que a subjetividade (ou a personitude) está sempre em disputa e jogo, em uma luta que resulta na posse provisória, alternada, ritualizada e problematizada pela arte e pela literatura.

Na busca de uma saída para o impasse desse questionamento da antropofagia, Nascimento propõe entrelaçar os textos oswaldianos com outros textos sobre a filosofia da alteridade. Digeri-los com outros devoramentos, com outras salivas, sem deixar de reivindicar a herança antropofágica como necessidade de assimilação do outro, mas reinscrevendo-a em um comer-junto. “Elaborar-se com o outro, comer, ser comido, mas sobretudo dar de comer, comendo junto – haveria algo mais importante para um vivente?” (NASCIMENTO, 2011b, p. 361).

Muitas outras histórias de meninas vivendo o drama de encontrar seus animais no fundo do prato vão, na literatura de Clarice, trazer a memória, não dos inimigos, mas dos estranhos e queridos amigos abatidos. Como memórias de um ritual alimentar, elas trazem um testemunho infante sobre o problema da “nossa truculência” canibal. A criança conhece a verdade desse sofrimento inútil, cuja necessidade não lhe parece evidente em uma sociedade industrial. Essa dor-criança que não se cura, que não entende a si mesma, se repete em narrativas ensolaradas pelo colorido alegre das estranhas legiões de família, no

sinistro paradoxo de vida e de morte que ronda nossos rituais de comensalidade.

Até que uma descoberta dará um instante de paz a essa criança afetivamente confusa e constrangida, desmentindo uma diferença insustentável entre a fome do canibalismo e da antropofagia cultural:¹³⁴ “A pessoa come outra de fome. É minha mensagem de pessoa só” (LISPECTOR, 1998a, p. 43). O dizer desse fragmento da narrativa-poema de *Água viva* transita sua pequena epifania entre diferentes textos. Como os pedaços de uma carta rasgada que se dispersaram e se colaram em diferentes partes, provoca a reconstituição desse corpo-texto pelo devoramento da leitura. Tanto a fome de um quanto de outro se engendra na pura necessidade, na falta, na volição do ser que come. Por isso o conceito de fome antropofágica se refere fundamentalmente ao ser que se considera o mais desprotegido de todos. Àquele nascido desprovido de casca, penas, pelos, chifres, espinhos, garras, dentes, defesas, enfim, entregue à sua incompletude constituinte e à sua miséria inicial. O único ser que conhece a nudez ou, “como dizem essas queixas”, “o único animal abandonado nu sobre a terra nua.” (Montaigne, 1972, p. 216). Só e para sempre faminto de outro.

Nas culturas extraocidentais, o sofrimento ligado ao ato de comer a carne animal desencadeia perturbações de toda ordem. Viveiros de Castro mostra como é tensa para o indígena a questão da “clareira humana”, referindo-se com ironia à expressão com a qual Heidegger nomeia a exclusividade das palavras como o abismo diferencial que separa os homens dos animais. Contradizendo o filósofo, o antropólogo diz que a “abertura humana” começa pela boca, mas pela antropofagia, não pela linguagem. Comer a carne do outro implica, para as culturas ameríndias, um atentado grave contra a cosmogonia do mundo e, por isso, precisa ser ritualizado com delicadeza e cautela. Na ontologia da predação, o xamã precisa acessar o espírito do outro para pedir-lhe autorização e recorrer a

¹³⁴ Refiro-me aqui à distinção entre canibalismo e antropofagia sugerida por Oswald de Andrade em *A crise da Filosofia Messiânica* e citada por Carlos Fausto em “Cinco séculos de carne de vaca; antropofagia literal e antropofagia literária”: Segundo Fausto, a diferença está polarizada entre “um comer gente para fins alimentares e comer gente por motivação ritual ou religiosa”. Conforme o autor, essa dicotomia repete a oposição, equivocada, ele frisa, entre a antropofagia tupi e o canibalismo de outros grupos indígenas, como o dos karib (FAUSTO, 2011, p. 161). Os estudos de Viveiros de Castro e Manoela Carneiro da Cunha sobre o canibalismo Tupinambá como parte dos rituais de guerra e vingança também contradizem essa oposição.

todo tipo de feitiçaria para dessubjetivar a carne que se come. Os índios, que admitem a consciência animal e o seu direito à vida como evidência, não esquecem o fato de que o humano está em toda parte.

Para os índios, muitas doenças que os afligem são provocadas por vingança dos animais comidos. Quando se come o corpo de um animal sem os cuidados necessários para não ofender seu espírito, este pode se vingar e nos devorar (por dentro, numa espécie de “endocanibalismo” aterrador). (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 99).

Esse modo verdadeiramente ritualizado e antropofágico constitui uma ontologia da predação de profundas imbricações sociais, culturais e religiosas. Segundo relatos de Chamorro sobre os Guaraní, antes de um caçador ir à caça de uma presa, ele reza ou entoia um canto pela provável morte do animal. De acordo com a concepção universal entre os ameríndios sobre a essência humana e divina comum a todos os seres, o poder transcendente (espiritual) está presente na imanência (matéria) animal. Trata-se de evocar as palavras divinas para purificar o ato da caça, libertando a alma do bicho (CHAMORRO, 2008).

A mitologia mostra que os povos ameríndios tratam o devoramento do animal com muito mais solenidade e gravidade do que nossa vã cultura, com sua diversidade de jejuns religiosos, possa talvez conceber. É porque só o contato com a carne viva agudiza as tensões ontológicas do canibalismo. No modo caipira-carinhoso de antropofagia rural, o homem do campo redime-se do conflito da morte domesticando e infantilizando como bichos de estimação os animais que breve ou tarde serão levados da roça para a mesa. Inocentes e desavisadas, as aves de quintal ciscam a terra e vivem entre os humanos no bom engano das “galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”, expressão que aparece já na primeira página de *Perto do coração selvagem*, como emblema de uma crise de alteridade permanente relacionada à antropofagia.

A cultura urbana professa um terceiro modo, onde o constrangimento de conviver com o animal que se vai matar e comer fica resguardado pela invisibilidade e anonimato da carnificina nos frigoríficos e fazendas de criação para o abate. À diferença das comunidades ameríndias e das rurais, onde os animais têm história e contato afetivo com o devorador, as sociedades urbanas reificam e mortificam o gado, o frango ou o suíno (nomeados por classificações genéricas assim, como as de produtos massificados). O processo de

industrialização da carne em larga escala transforma o vivente em um pedaço de coisa, dirigindo sua existência para o sofrimento violento e desnecessário, como mostrou Peter Singer (2010), em *Libertação animal*. Por uma extensão do mesmo mecanismo que excetua o humano minoritário, o destino da carne é a mercadoria. E o matadouro opera como atualidade do campo de concentração, abatedouro final da máquina antropocêntrica, a mesma que animaliza humanos, conforme os Estudos Animais estão fazendo ver à teoria da biopolítica.

Em uma tentativa de enfrentar com ética a tensão e lidar com a herança da morte, Donna Haraway, em entrevista a Sandra Azerêdo, (2011, p. 390-417) propõe a “encrenca de matar sem tornar matável”. Buscando ir além de um esforço de ritualização discursiva, ela defende que as fazendas de criação de animais para o abate sejam substituídas por companhias “multiespécies” submetidas a um rigoroso controle ético pelo cumprimento do que chama de “matar com respeito”. O problema, contudo, não é propriamente a morte em si, mas a vida coisificada desses zumbis, que só vivem para morrer.

Longe de conhecer a singularidade de uma existência animal, os animais de abate tiveram seus corpos sequestrados da vida selvagem que levam os lobos, por exemplo. Foram apartados também da resistência linguística das múltiplas espécies de serpentes que escapam ao nome genérico e, por isso, emudecem os dicionários. Sem *animus*, sem narrativa, história, biografia ou autobiografia, os animais criados para corte são letra morta. Deles, a poesia só pode dar o testemunho de um silêncio. São palavra desanimada em uma sobrevida acabestrada de boi que só pode ser boi, sem o devir anônimo das bestas míticas, aladas e incapturáveis, os “bois que não são bois” que eles foram um dia, como grita o poema do bestiário da escritora amazonense Astrid Cabral (2006, p. 21):

Vamos dar nome aos bois
antes de nos perdermos
pelos currais e pastos
cerrados, ermos, gerais.
[...]
Já é tempo de fazer jus
de discernir as serpentes
e devidamente chamá-las
corais, cascaveis, sucurijus.
Mas como nomear ou batizar
os bois que não são bois?
As inéditas e fantásticas
bestas que infectam-infestam

nossos prados sem cerca
 com seus anônimos tropéis
 urros e berros insólitos
 suas bostas como bólidos
 de planetas ultra-remotos?
 Bois que por não serem bois
 afivelam asas de dragões
 e não consentem que palavra
 alguma lhes capture as patas.

Não é que o mundo dos ameríndios ou dos negros subsaarianos seja idílico, nem se trata de recriar o mito do bom selvagem ou de aderir de prontidão ao ponto de vista do outro. Trata-se antes de nos transformar sob o impacto desse outro pensar, começando pela superação da dicotomia em relação ao meio ambiente, se com esse pensamento-índio nós aprendermos a hibridizar nossa existência com o mundo. Potência de hibridização por imanência, a escritura experimenta essas outras formas de perspectivar gestadas pelas sociedades extraocidentais, transformando-se e transformando o mundo. Como um xamã sabe, é preciso se cercar de rituais de proteção para entrar no pensamento de outro corpo e não ser devorado de vez pelo seu ponto de vista. Correr esse risco é tarefa do pensamento e da literatura.

Em “O ouro canibal e a queda do céu”, uma crítica xamânica ao pensamento ocidental sobre a economia da natureza, o antropólogo Albert (2002) argumenta que o discurso ambientalista e mesmo indigenista não traduz a cosmologia Yanomami porque está pautado pela separação entre os seres humanos e o meio ambiente que “os envolve”. Por essa lógica da externalidade, sem sentido para os ameríndios, a ação ecológica luta para preservar o meio para usufruto da atual e das futuras gerações. Tomando como base de análise o discurso político do xamã e líder Yanomami Davi Kopenawa sobre a destruição do seu hábitat pelo garimpo, o antropólogo mostra que os índios se apropriam estrategicamente do discurso ambientalista ocidental em sua luta para demarcação do território Yanomami, mas estão longe de aceitar suas premissas.

Expressões de conotação jurídica, como “demarcação da nossa terra indígena” ou de conotação ambientalista, como “proteção da floresta” têm, na fala do líder Yanomami, uma “indissociável conotação metafísica”. Todos os hóspedes e constituintes dessa “terra-floresta” são dotados de uma “imagem essencial”, a cuja visão os índios têm acesso mediante rituais xamânicos com ingestão de substância alucinógena

fornecida pelas árvores. Assim, cada elemento, cada animal, cada planta pode “descer” na forma de espíritos auxiliares responsáveis pela ordem cosmológica dos fenômenos ecológicos e meteorológicos vitais para a sobrevivência dos índios, como migração da caça, fertilidade de plantas silvestres, controle da chuva, alternância das estações etc.

Para Davi, portanto, “proteger a floresta” ou “demarcar a terra” não significa unicamente garantir a perenidade de um espaço físico imprescindível para a existência física dos Yanomami. É também preservar da destruição uma trama de coordenadas sociais e de intercâmbios cosmológicos que constituem e asseguram a sua existência cultural enquanto “seres humanos”. (ALBERT, 2002, p. 247-248).

Na visão desse povo originário, que pensa os seres vivos, a água, as árvores, a terra como integrantes da mesma cosmogonia da floresta, a exterioridade do meio em relação ao ser humano é inconcebível. Tudo que se faz contra um desses elementos afeta o todo e leva ao desaparecimento do homem. Pensar fora da dicotomia significa, portanto, pensar que o “meio” não é algo que nos cerca, um anexo acoplado com quem temos uma relação objetal, mas é precisamente o que nos constitui, como neste poema-conto: “A chuva cai não porque está precisando de mim, e eu olho a chuva não porque preciso dela. Mas nós estamos tão juntas como a água da chuva está ligada à chuva.” (LISPECTOR, 1999b, p. 87).

Pensar-se como a chuva pela escritura é chegar com o mundo ao ponto de “tanta mansidão”, à beleza do “és-tu”, onde a natureza e a cultura tramam um crochê, deixando em relevo o ponto que mostra e esconde a costura. “Chove e estou vendo a chuva. Que simplicidade. Nunca pensei que o mundo e eu chegássemos a esse ponto de trigo”.¹³⁵ É alcançar a “doçura na repartição do pão”, o comer-junto, o pão compartilhado que aparece em *Felicidade Clandestina* como “amor entre estranhos sem que uma palavra de amor seja dita, sem a paixão da piedade” (LISPECTOR, 1998c, p. 91). É sentir o ser trançado ao mundo dessa literariedade que pisa “o chão onde todos avançam”, onde já não se

¹³⁵ Fragmento publicado também no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*: “Nunca imaginara que uma vez o mundo e ela chegassem a esse ponto de trigo maduro. A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva” (LISPECTOR, 1998d, p. 80).

consegue separar também o pensamento “branco”, o pensamento “negro” e o pensamento “índio”.

3.2.9 Devir-pigmeia: a potência contemporânea da floresta

“O ser humano não é um império num império”
(Spinoza, Tratado da reforma do entendimento III,
prefácio)

E, de tanto minorar, de tanto cavar um sulco para um povo dentro de outro, a literatura do devir chega à miniaturização máxima do humano/inumano nas páginas do jornal. É no espaço da narrativa do cotidiano que ela vai nos inventar “A menor mulher do mundo”, atualização da lenda de um povo menor dentro de um povo que falta à literatura e ao jornalismo. Dentro do campo híbrido da notícia e da ficção, essa vanguarda modernista vai inscrever sua fome antropofágica de um primitivo que nada tem a ver com anterioridade e atraso, mas com *minoração em profundidade*. Fazendo irromper a minoridade narrativa dentro do império da maioria dos fatos e das representações do Povo, ela nos produz, com essa aparição pigmeia, a antinotícia de um desaparecimento *in continuum*.

Esborregando no mesmo plano liso de composição,¹³⁶ registros discursivos heterogêneos com estatutos diferentes produzem o tensionamento entre informação e imaginário. Referencializações ambíguas de realidade tiram a segurança no jornal como lugar do discurso de verdade, e literatura como lugar de ficção, de maneira que todos os registros entram em um terceiro modo, o da fabulação. A fábula suspende essas dicotomias, a um ponto de tornar indiscerníveis o verdadeiro e o falso. Efeito de abismo tão caro à obra de Borges, o *emboitement* da ficção dentro da História complica os parâmetros de realidade.

O destino de toda lenda, como de toda narrativa, é ser lida e relida, escreve Didi-Huberman (1988). Sem dar acesso aos seres que ela designa, ou evoca, a lenda pigmeia nos lança num vertiginoso jogo de imagens para fazer cumprir esse destino. Partindo de uma narrativa de terceira mão, uma notícia de jornal, ela nos deixa tão somente com a sua caixa de ressonâncias. A família, primeiro público da notícia, cria uma audiência interna para que desde a sua construção a narrativa realize a sua tradição

¹³⁶ Conceito deleuziano mais aprofundado na Parte IV desta tese.

de contar e a leitura cumpra o seu dever de transformação. Dentro do campo de possibilidades da fábula, a pequena pigmeia – cuja altura corresponde à da sua fotografia no jornal, como uma imagem dentro da imagem – singulariza a invenção de um povo menor.

Um pesquisador descobre na África a menor mulher do mundo. A notícia causa perturbações – mínimas, invisíveis – à ordem da Família, que não é indiferente à mulher pigmeia, mas não consegue reconhecê-la entre seus membros: a Mãe, o Pai, o Filho, a Filha, a Senhora, a Noiva, a Velha. A agudização do discurso etnocêntrico da Ciência, do Jornal e da Família produz um espelhamento crítico da leitura, interpolando dentro desse público, um público extradiegético. Abre-se uma janela indiscreta dentro da narrativa para o espetáculo do senso comum e do senso científico. E o espelho crítico que nela se instala devolve a imagem triturada desses discursos em sua dramática incapacidade de se entregar à estranheza de gente que brota na África como uma flor selvagem. Mas é com essa repercussão bárbara, capaz de alinhar dicções aparentemente tão díspares, que temos de nos a ver. É nesse “fogo de espelhos” que a narrativa e a leitura podem nos produzir o milagre do contato com a vida, o contato pigmeu.

No plano da composição – e da leitura –, as camadas discursivas formam um tecido único de dicções tão heterogêneas e imbricadas que é difícil planificá-las. Apenas como método de análise, vamos organizá-las deste modo: plano da informação, plano do suplemento da informação, plano da repercussão, plano dos princípios, plano dos conceitos e plano da fábula.

Plano da informação: De dentro do jornal¹³⁷ vem a notícia em sua aparência de fato, direta e precisa e a notícia da notícia, em sua forma de imagem, poética e inexata. Uma onisciência crítica e irônica que parodia os discursos jornalísticos relata que um explorador francês chamado Marcel Pretre encontrou na África a menor mulher do mundo depois de topar com uma tribo de Pigmeus de uma pequenez surpreendente. Dentro da África, a África Equatorial, dentro dela, o Congo Central. Indo mais fundo, também atrás da notícia de uma pequenez ainda superior, dentro do departamento de Likouala, na República Democrática do Congo, “além das florestas e distâncias”, a tribo dos menores Pigmeus do mundo e, dentro dela, a menor mulher do mundo, “quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada”

¹³⁷ Onde também se embute a narrativa, publicada pela primeira vez em 1955, no Jornal do Brasil.

(LISPECTOR, 2009a, p. 68). “Escura como um macaco”, informaria seu afortunado descobridor à imprensa.

E como há sempre um menor dentro do menor rasgando um território dentro da literatura, dentro da menor mulher do mundo, o menor bebê do mundo. Ou antes “o bebê preto menor do mundo”, como diria a mãe, no seio da Família, ao ver a foto da “mulherzinha grávida” da Floresta no jornal. “O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro.”¹³⁸ A linguagem seca e descritiva que baliza a notícia joga a isca para o discurso do preconceito, que se desenrola pesadamente ao longo da leitura. Essa secura só acentua o contraste das vozes da maioria com a imagem da pessoinha miúda, quase um duende, que se desdobra em outra linha de linguagem, de dicção lírica e poética.

Pelo jornal, a “estranha graça” (LISPECTOR, 1999, p. 70) adentra os lares, abalando as certezas da Família, sem alterar, contudo, a sua rotina. Transformações e devires intensos causam deslocamentos mínimos, imperceptíveis, que se inscrevem no puro movimento, dizem Deleuze e Guattari (1997). As imagens que retemos por mais tempo não são as que produzem uma lembrança clara, mas as que não sendo objeto de reconhecimento se alojam no “inconsciente ótico”, nos diz também Benjamin (1994e). A menor mulher do mundo nos fala também dos entrelaçamentos entre magia e técnica, arte e política. Da magia inesgotável de um ser da floresta cujo “tamanho real” corresponde à sua imagem técnica e aos seus desdobramentos políticos. Essa epifania e esse devir minoritário, com suas implicações éticas e políticas, cabem à arte, ao olhar estético – e não ao olho nu – fazer acontecer.

Quando o humano produz uma escassez (de alimentos, de afeto, de respeito, de linguagem), a natureza “excede a si própria”, obedecendo a uma necessidade que é também a da literatura: exceder a linguagem para tocar e transformar-se. E, diante de tantos excessos da natureza, o que são os 45 centímetros, além de um transbordamento da linha de devir-minoritário da literatura dentro da poética-política de fabulação? O que é essa medida de exatidão a não ser mais um desvio a uma norma que já não é norma? A diminuição feminina máxima, Marcel Pretre atribuiu, na falta de nome próprio e num rasgo imprevisível da maior ternura poética, o codinome de “Pequena Flor”.

A linguagem verbal dos Pigmeus é “breve e simples, diz apenas o essencial”, explica a voz narrativa. Já a linguagem dos jornais costuma ser breve e simples para não dizer o que é essencial.

¹³⁸ Cães são a única espécie de criação doméstica dos Pigmeus.

Plano da informação suplementar. Ou se captura o ponto de vista da árvore ou se é devorado pelo senso comum da Família. Por isso a narrativa nos empurra, como devoradores de informação e de conhecimento, para um movimento dentro-fora do texto, que é para engordar nossa própria perspectiva e diferença. No jogo de espelhos, trafegam ambiguidades paratextuais em torno das informações sobre os Pigmeus e o explorador que concorrem para a potencialização do falso na própria concepção dos personagens, como no caso do explorador Marcel Pretre.¹³⁹ A exemplo do povo pigmeu, sua existência se confunde no trânsito pela imagem de uma vida empírica e literária, novamente sobrepondo o registro jornalístico e a ficção.

Na população africana negra em que se insere a menor mulher do mundo (m.m.m.), os Pigmeus formam uma etnia duplamente minoritária: na estatura e no estatuto.¹⁴⁰ Apesar de estigmatizados pelos governos e

¹³⁹ Em torno do personagem explorador há uma ambiguidade paratextual desestruturante. Se iniciamos uma livre investigação da existência de figuras históricas com esse nome, nos deparamos com Marcel Georges Prêtre (1922-1995), escritor suíço, autor de vários romances policiais e de espionagem, os quais escreveu em cumplicidade com outro amigo escritor sob um pseudônimo comum. No que interessa aqui, assina também um livro de aventuras chamado *Express calibre 475; grandes chasses africaines* (Calibre expresso 475; grandes caçadas africanas) publicado em 1955 pela Editions de la Pensée Moderne. Narrativas e fotos de caçadas e expedições entre os povos Pigmeus na África compõem a obra, cuja espetacularização do exotismo e conteúdo afrontosamente etnocêntrico se pode constatar desde o título e o índice dos capítulos: “Os primeiros contatos com a selva e os primeiros estilhaços de pólvora”; “Serpentes e bandidos negros”; “Caça dos antílopes”; “O senhor leão”; “Nova marcha” e “Entre os pigmeus”. Para alcançar a potência do falso, potencializando-o como verdadeiro, a escolha do nome de Marcel Prêtre – aliás, o único personagem realmente nomeado na narrativa – foi fundamental: ele é em si mesmo uma existência ambígua e fantasmagórica, transitando entre a verdade e a mentira. Sua assinatura indica uma dupla ausência: a dele mesmo, enquanto autor, no sentido derridiano, e a de outro, o celebrado romancista Frédéric Dard (1921-2000), também autor de romances de espionagem sobre a polícia secreta francesa. Antes de morrer, Dard revelou ser o *ghostwriter* – ou, em francês, *le nègre* – de Marcel Prêtre, de modo que o amigo torna-se, assim, também seu falso nome. Desde aí se instala a insondável desconfiança: o que é notícia, o que é ficção?

¹⁴⁰ Muitos estados africanos se recusam a reconhecer os direitos territoriais desses povos nômades da floresta, negando-lhes a condição indígena como caçadores-coletores. Ser impedido de peregrinar no ecocosmo com o qual realizam sua economia, sua sobrevivência, sua medicina natural, sua arte, seus cultos religiosos, sua cultura, enfim, significa para eles ser apropriados do próprio corpo.

grupos dominantes, eles são admirados pela sociabilidade e afabilidade com estrangeiros e dentro do próprio grupo. Se de um lado o tamanho representou alguma desvantagem na performance física dos menores da floresta, de outro, colaborou para que desenvolvessem engenharias espantosas de caça. São também feiticeiros e curandeiros da maior autoridade na África Equatorial. Em geral, os Pigmeus professam uma espécie de animismo com peculiaridades diferentes em cada grupo. Alguns deles, como os Bakas, acreditam na beleza poética e filosófica de que deus é uma criança, a primeira e a mais velha do mundo.

Ao mesmo tempo em que nos coloca em contato com o seu efeito de heterogeneidade, a narrativa mostra o alinhamento da dicção da Ciência, do Jornal e da Família. Para essa rede de dispositivos discursivos,

Esses povos, entre os mais antigos da África, têm com a floresta uma relação mítica que se integra a uma cosmovisão muito semelhante à dos ameríndios.

A partir de 1924, com a criação de parques nacionais nas florestas da RDC e de Uganda, os Pigmeus começaram a ser expulsos do seu hábitat. Ficaram à mercê dos Bantos que, por sua vez, nomearam-se seus proprietários naturais, escravizando-os por várias gerações em nome do que chamam de uma “honrosa tradição”.

Na relação com outros grupos, a minoridade de tamanho imbrica-se, assim, a uma esmagadora minoridade política, muito embora as mulheres tenham nascido em uma tradição com vocação para a maioria simbólica feminina. Os povos da floresta equatorial africana praticam uma sólida – e atípica – tradição monogâmica, na qual a mulher ocupa voz ativa nas decisões e lugar de reconhecido respeito, assim como as crianças e os velhos. Em vez de engrandecê-los, o aspecto igualitário de suas estruturas sociais serve como motivo de discriminação por parte de outros grupos africanos que cultuam hierarquias e lideranças masculinas fortes. (OS PIGMEUS... 2014). Como se o corpo fosse um cárcere e não uma venturosa floresta, a classificação desses povos como pigmeus leva em conta sua baixa estatura e sua negritude. E ignora a variedade étnico-cultural escondida atrás desse generalismo etnômico que, em grego, significa “três côvados”, ou seja, 1,35 metros. Sob a designação pigmeia se reúnem os Efe, os Aka, Mbuti, Baka, Bongo e Gyelli que habitam hoje Camarões, Gabão, Congo, República Centro Africana, Burundi, Ruanda e Zaire. Falam línguas diferentes, porém todas da família Bantu, à exceção dos Baka, que praticam uma língua da família Oubanguian. O adjetivo pigmeu se aplica indiferenciadamente também a animais com anomalia de crescimento, como macacos, elefantes, hipopótamos, ratos, ouriços etc. (OS PIGMEUS... 2014).

Não acumulam alimentos ou qualquer tipo de riqueza. Em condições ideais, também são caçadores, pescadores e coletores de frutas e raízes, mas tiram da natureza apenas o suficiente para o sustento imediato. Com o extrativismo da madeira, a devastação do seu hábitat e a privatização de terras para exploração de diamantes, pouco ou nada sobra, porém, para caçarem e colherem.

o tambor, como artefato rudimentar de cultura em torno do qual uma tribo de linguagem gutural realiza sua dança aborígine, representa um “avanço espiritual primitivo”. É aí que a ironia da linguagem empurra para o suplemento da informação. Em cerimônias ritualísticas, os Pigmeus conjugam o canto e a dança com instrumentos musicais de corda e repercussão específicos para cada circunstância, projetados e fabricados por eles. A música dos Aka, por exemplo, apresenta uma estrutura de complexidade e polifonia contrapôntica singular. Para esses povos, dos mais antigos e sábios, arte e magia não se separam dos acontecimentos socioculturais. Nas cerimônias que antecedem as grandes caçadas ou acompanham funerais, reuniões intergrupais e inauguração de novos acampamentos, realizam óperas espantosas, espetáculos secretos no palco da floresta. A multiplicidade de variações de vozes e improvisações evocando os rumores da natureza dá ao canto um efeito de evolução contínua que desafia os parâmetros antropológicos e estéticos. Cada elemento desempenha um pequeno movimento diferenciado de canto e dança essencial para o conjunto dessas orquestras, que envolvem todos os membros do grupo em um trabalho minucioso de arte colaborativa (LOS cantos..., 2010).

O desenvolvimento das habilidades xamânicas propagou a fama dos Pigmeus, mas também os tornou alvo dos grupos evangelizadores e dos horrores que as ajudas pseudo-humanitárias¹⁴¹ podem produzir (a tal “bondade perigosa” de que fala o conto). A arte de feitiçaria é ao mesmo tempo um trunfo e uma armadilha num mundo onde cada ser se sabe comida de outro. Por causa dela, outros grupos, que os consideram uma espécie subumana, acreditam que sua carne confere sorte e poderes mágicos a quem a consome. “Os Bantos os caçam em redes, como fazem com os macacos. E os comem”, informa a narrativa (LISPECTOR, 2009, p. 69). Há muitas denúncias de canibalização dos Pigmeus por outros

¹⁴¹ Esse discurso evangelizador pode ser examinado no site Missões Vanilda, em específico no artigo “Povos pigmeus; ‘os pequenos homens da terra’”. O texto, apócrifo, enumera os problemas sociais e peculiaridades da cultura dos Pigmeus que oferecem “barreiras para a evangelização” a serem vencidas pelas missões. Entre esses obstáculos estão a cosmovisão, o animismo, o curandeirismo, a tradição de feitiçaria, a heteroglossia, o nomadismo e as precárias condições de saúde e higiene em que vivem. Como “desafio missionário”, o release propõe “alcançar os pigmeus com o Evangelho” para promover “um avanço estratégico na evangelização de vários outros povos da África Central.” (POVOS... 2006).

grupos étnicos que os consideram uma espécie atrasada, meio gente, meio animal.¹⁴²

Aos poucos esses bandos de pequenos vão sendo dizimados,¹⁴³ na medida em que a miniatura humana provoca duas formas de violência opostas bem demarcadas na narrativa: a covardia e a caridade. Elas anulam a esperança para esse povo nômade, com vocação antiga para o alastramento e a maternagem. Onde batia o coração de uma saúde e de uma forma fascinante de vida, fala agora de um lugar-zumbi, marcado por uma morte que a narrativa anuncia: “Sua raça de gente está aos poucos sendo exterminada.” (LISPECTOR, 2009, p. 69).

Plano da repercussão. Os devoradores também formam um encadeamento *mise-en-abyme* no qual os Bantos parecem apenas um “perigo sonso”. Entre uma rede vertiginosa de predadores se enfileiram os caçadores de Pigmeus que os matam ou escravizam; as tribos de status superior que os discriminam; os governos africanos que os expulsam e não reconhecem os seus direitos de cidadania; as empresas que querem utilizá-los como atração turística; os brancos europeus que se apossam das suas terras; as empresas de extração de diamantes; as companhias madeireiras europeias que derrubam

¹⁴² Dentro do plano de informação da narrativa, outra se embute, atestando a mesma negatividade da evidência humana aos Pigmeus. Em 13 de julho de 2007, um release da agência britânica Reuters distribuído para todo o mundo, mancheteia: “Pigmeus são hospedados em zoo e geram protestos”. O texto informa que organizadores de um festival de música na República do Congo acomodaram um grupo de 20 músicos Pigmeus, acompanhados de suas mulheres e crianças, em pequenas tendas de bambu cobertas com folhas de bananeira no pátio de um zoológico. A denúncia partiu de defensores dos direitos humanos do país africano, segundo os quais outros grupos de artistas participantes do evento foram hospedados em hotéis da capital Brazzaville. Conforme o diretor do Observatório Congolês de Direitos Humanos, Roger Bouka Owoko, os Pigmeus foram vistos diariamente apanhando madeira no zoológico para preparar fogueiras e cozinhar seus alimentos. A desculpa dada pelos organizadores à Rádio France Internacional foi a de que tentaram recriar no zoológico o habitat natural dos likoualas, que vivem na floresta. (PIGMEUS... 2013).

¹⁴³ Acuados pelos assassinatos, estupros, racismo por parte dos governos e também das tribos ditas de status superior, grandes contingentes de Pigmeus (para uma população estimada em 200 mil indivíduos) acabam à porta das grandes cidades vendendo por mirrados vinténs seus produtos artesanais de barro (desvalorizadíssimos pela entrada dos utensílios industrializados de plástico). Alguns mendigam, outros fazem biscates, outros, ainda, se prostituem, como acontece aos índios de várias regiões da Amazônia. Muitos se suicidam.

as florestas; os caçadores de animais que exterminam a caça; os empregadores que pagam menos ou nada pela sua mão-de-obra...

Atrás de Pequena Flor, artista esmirrada desse povo-formiga, cantor e bailarino, também espreita uma rede vertiginosa de predadores, uns de comensalidade, outros de usura e brutalidade: os grupos que apreciam a sua carne mágica (uma flor-cogumelo?) e querem comê-la; o explorador francês, com sua fome de classificação e de dados, usando-a como objeto da ciência e da própria fama; a imprensa, que a exotiza e espetaculariza com o sensacionalismo da linguagem... A esse coro canibal se une o público da Família, que a barbariza com o senso comum e a ignorância cúmplice: a senhora, atendendo sabe-se lá a que “cruel necessidade de amar”; a dona de casa que a imagina como serviçal; seus filhos que a desejam como brinquedo; o menino “esperto” que a projeta na cama do irmão (como as mucamas?) e assim por diante.

Em outra casa, a família apelará para um expediente heurístico, utilizando a fita métrica para calcular a pequenez na parede e contrastá-la com a própria altura. Essa medida faz lembrar a postura de corpo comum a certos antropólogos e jornalistas que posam ao lado dos Pigmeus para que o público dos veículos possa melhor visualizar a altura do outro pelo contraste.¹⁴⁴ E ainda há a noiva, usando a pequenez infável para acalmar a consciência. Piedosa, ela choraminga no diminutivo: “Mamãe, olhe o retratinho dela, coitadinha! Olhe só como ela é tristinha!”. No que a progenitora retruca, fazendo ecoar uma história moderna de tradição colonialista, que colocar em exame a humanidade dos negros africanos: “Mas é tristeza de bicho, não é tristeza humana.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Postura bem diferente daquela do narrador-coruja, que se agacha, se esgueira, caminha, se “aminora” para colocar seu corpo na altura do ponto de vista do outro, como vimos na Parte II desta tese.

¹⁴⁵ A negação da condição humana aos Pigmeus pelos homens brancos remonta uma história recente de barbárie imperialista. Em 1888, o rei belga Leopoldo II, o “dono do Congo”, organizou na colônia um exército de mercenários para controlar as guerras étnicas e policiar o trabalho escravo de carregadores e coletores de borracha. Em uma dessas expedições arrasaram um povoado, assassinando e separando os membros das famílias. Entre os mortos estavam a mulher e os filhos de Ota Benga, um Pigmeu Mbuti que tinha saído para caçar. Ao retornar, foi capturado pelos assassinos de sua família, levado aos EUA e exposto em um mercado de escravos junto com outros africanos. Ali foi visto pelo famoso explorador Samuel Verner, encarregado de recrutar Pigmeus para exibi-los na Exposição Universal de Saint Louis de 1904, no estado do Missouri. Trocado por um saco de roupa, Ota e os outros foram exibidos na seção de Antropologia da Exposição, sob uma placa descritiva: “Selvagens primitivos”.

Sua presença e a dos demais Pigmeus atraíram 20 milhões de pessoas que deixaram 25 milhões de dólares em bilheteria. De lá, foi levado para uma exposição na jaula dos gorilas do zoológico de Nova York.

Eram já os auspícios genocidas do século XX. Alguns pseudoantropólogos submeteram Oto e outros Pigmeus a diversos testes de inteligência que serviram para proclamar que “se comportavam da mesma forma que pessoas mentalmente deficientes”, com demasiada lentidão e cometendo erros estúpidos, mesmo nas provas mais simples. Vinte anos depois, para negar um antecessor comum, autores como os biólogos Crookshank e Klaatch continuavam sustentando que o homem branco provinha de primatas mais inteligentes do que os negros. Terminada a Exposição, Verner levou Oto e seus amigos de volta à África onde recrutou mais Pigmeus para o seu comércio escravo. Só, sem família, nem clã para proteger-se e repudiado pelo seu povo após experiência tão depreciativa entre os brancos, Oto Benga foi convencido a acompanhar Samuel Verner em seu regresso à América. Assim que pôs os pés em sua terra, o mercador endividado vendeu os “animais humanos” capturados na África a diferentes zoos. Benga acabou parando em Nova York, onde sua tutela ficou nas mãos do Museu Americano de História Natural.

Foi então que William Hornaday, diretor do Zoológico de Bronx, colocou em prática o sonho de montar uma exposição viva demonstrando os conceitos de evolução e a supremacia do homem branco sobre os selvagens africanos, a quem considerava análogos aos macacos. Requisitado para essa representação circense de racismo científico, Oto Benga foi encarcerado em uma jaula compartilhada com um orangotango que deveria carregar feito um bebê para sugerir laços de paternidade. Depois, passou a fazer parte da “Casa dos Macacos”, onde foi orientado a carregar sua rede, seu arco e seta e a dispará-los como parte do show, na época laureado por famosos geneticistas racistas. Em frente à jaula, a seguinte descrição: Pigmeu Africano “Ota Benga”, 23 anos de idade. Altura: 4 pés e 11 polegadas (1,35 metros). Peso: 103 libras. Trazido da foz do rio Kasai, Estado Livre do Congo, Centro Sul da África pelo Dr. Samuel Phillips Verner. Conforme o jornal St. Louis Republic noticiou na época, Benga representava a “forma mais baixa do desenvolvimento humano”.

Para tornar o espetáculo ainda mais atrativo, os responsáveis do zoo limaram todos os seus dentes em forma de caninos como prova de que eram naturalmente afiados para devorar carne humana, segundo divulgaram na imprensa. Também se encarregaram de espalhar ossos no solo da jaula para excitar ainda mais o imaginário sobre canibalismo no público, que chegava a até 40 mil pessoas em dias de domingos. Teria ido mais longe o espetáculo do racismo científico, se os jornais afro-americanos ao redor do país não começassem a protestar contra esse tratamento. O porta-voz da delegação de igrejas negras entregou um abaixo-assinado exigindo a libertação de Benga ao prefeito, que de início ignorou os protestos, concordando em abrir sua jaula apenas eventualmente. Por fim libertado, Benga passou à tutela de uma poetisa, que mandou preencher e arredondar seus dentes pontiagudos, vestiu-o, encaminhou-o para os estudos e

Incorporadas à tessitura de discursos, as expressões estigmatizadoras sobre os Pigmeus se desqualificam no contraste entre a doçura crua da Floresta e a estupidez ideológica do público, que pressente os “laços de família”, mas não se deixa arrebatar. Em cada lar acende um teatro discursivo do horror que a escritura vai reduzir ao menor dos risos, o do ridículo. Assim, os comentários dos membros da Família vão também minorando (não no sentido do devir), vão se apequenando e se autodesconstruindo. Nesse palco doméstico em que a mentalidade pós-colonialista processa o seu diálogo invisível do cotidiano, a Família se mostra um perigo mais grave do que os Bantos ou a África.

“O tamanho real” da fotografia de Pequena Flor publicada no suplemento colorido de domingo impacta o público, mas não o revela diante da graça pigmeia. A indiscrição com que a Família vasculha a imagem da mulherzinha sem tocar seu mistério ecoa outra vez aquela ironia de Lévi-Strauss sobre as investigações missionárias dos jesuítas ao Brasil para averiguar a existência de alma nos índios e provar se eram de fato humanos. Reenvia também àquela célebre passagem de Baudelaire comentada por Agamben sobre a pulsão das crianças diante dos brinquedos, que elas desmontam até chegar à menor molécula, como se ali pudessem tocar a sua “essência primitiva”.

Aquela “alma do brinquedo” que, diz-nos Baudelaire, as crianças tentam aferrar em vão enquanto reviram nas mãos seus brinquedos, sacudindo-os, atirando-os ao chão, estripando-os e, por fim, fazendo-os em pedaços. (AGAMBEN, 2008a, p. 86).

para um emprego em uma fábrica de fumo. Depois de ficar sabendo que não seria repatriado conforme lhe fora prometido e visto como curiosidade exótica nos Estados Unidos, Ota Bingo, como passaram a chamá-lo os norte-americanos, não se encontrou mais neste mundo. Em 20 de março de 1916, aos 32 anos, foi a uma praça pública, arrancou as coroas implantadas nos dentes, dançou um ritual sagrado de sua tribo e disparou contra o peito uma pistola roubada.

P.S. Esse relato oferece um resumo muito parcial, com algumas inferências de outras fontes, da dilacerante história contada em *Ota Benga: The Pigmy In The Zoo*, por Harvey Blume, em coautoria com Phillips Verner Bradford, neto de Verner (1992). Ela mostra exemplarmente como as políticas colonialistas apropriaram-se do devir-animal dos povos africanos para efetuar as políticas de morte da máquina antropocêntrica.

Se essa fome exploratória da alma do brinquedo caracteriza a entrada no tempo histórico “em estado puro”, como propõe o filósofo, no conto pigmeu ela se associa à pulsão escrutinadora da alma do “primitivo” no princípio da barbárie colonialista. Todos querem usar a “coisa humana” para o seu próprio tempo, querendo fazer da pessoinha o seu brinquedo, não para “assenhorar-se de si mesmos”, como escreve Benjamin, mas para dar a ele um senhor. “E, mesmo, quem já não desejou possuir um ser humano só para si?”, contemporiza a voz irônica da narrativa, preparando o terreno para a pergunta fatídica: “Mamãe, e se eu botasse essa mulherzinha africana na cama de Paulinho enquanto ele está dormindo? quando ele acordasse, que susto, hein! E a gente então brincava tanto com ela! A gente fazia ela o brinquedo da gente.” (LISPECTOR, 2009, p. 71).

A mãe que enrola os cabelos no banheiro considera a “ferocidade e malignidade” desse “querer brincar e ser feliz”, de contornos diferentes da malícia do brincar macunaímico. De imediato ela associa o desejo à tenebrosa história que lhe contaram sobre as meninas de um orfanato que viram no cadáver de uma interna a oportunidade de ter uma boneca com quem desembocar a pulsão irrefreável de maternagem. Então as órfãs esconderam o corpo no armário até as freiras deixarem o quarto para poder brincar. Mas logo a consciência doméstica da mãe desperta-a desse rasgo indisciplinado de lucidez, desse mergulho no abismo da alma humana, e, como quem muda de frequência, decide: “é hora de dar um terno a esse filho”. Aos seus olhos, que veem o menino desdentado (e incompleto) como um adulto em miniatura, nada mais lógico que ele veja a indiazinha africana como um brinquedo darwinista que não completou seu ciclo evolutivo. “Assim olhou ela, com muita atenção e um orgulho inconfortável, aquele menino que já estava sem os dois dentes da frente, a evolução, a evolução se fazendo, dente caindo para nascer o que melhor morde.” (LISPECTOR, 2009, p. 72).

Reforçando o contraste físico, a mãe inaugura mais um uso da pigmeia, o de servir como garantia contra qualquer possibilidade de retorno ao ponto em que o homem iniciou sua escalada progressiva separando-se dos que permaneceram na animalidade. E em sua obstinada luta pela assepsia, a renovar a despedida diária da natureza e do corpo, pode continuar se certificando religiosamente de que o filho também se afasta desse “modelo primitivo”. Pois a civilidade exige a aversão civilizada a tudo que é escatológico e remete o homem ao espaço oco de suas origens. Quanto mais a mãe olha no espelho para o seu “rosto de linhas abstratas” querendo impor uma distância da “cara nua e crua” dessa mulherzinha “escura como um macaco”, mais a escrita avança sobre essa

“distância insuperável de milênios”. Quanto mais a graça pigmeia suspende o tempo civilizatório, mais a escrita reencontra sua própria primitividade na recriação do mundo. Quanto mais ela entra no brinqueado das caixas, mais engravida da gravidez pigmeia.

O espelho embutido na narrativa, em cujo reflexo crítico esses olhares colonialistas tardios se denunciam, faz nascer outro público dentro do público como possibilidade de uma nova ressonância – uma leitura da leitura. Incluídos como audiência, participamos da barbarização do espetáculo da Família, produzindo um afastamento do amor piedoso, ingênuo, possessivo, culposo, tirano e preconceituoso da “gulodice maior”. Dessa distância atualizada pode nascer uma aproximação, um contato verdadeiro com o menor.

Plano das afecções. Enquanto os membros das famílias querem aquela “fonte permanente de caridade”, a narrativa mostra o desabrochar de uma *afecção*, um amor distraído e intransitivo. Um amor que não conhece a posse, nem o equívoco do qual muitos filhos nascem e outros deixam de nascer, “apenas por causa de uma suscetibilidade que exige que seja de mim, de mim!” (LISPECTOR, 2009, p. 75).

À mulher mínima à frente desse povo sequestrado da floresta (como uma Josefina dos ratos) e da cultura, devorado por tantos predadores, pouco ou nada resta para devorar e amar, a não ser a própria vida. De caçadora e feiticeira, resta-lhe a posição de caça dentro da luta perspectivista: “Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida.” (LISPECTOR, 2009, p. 74). Resta-lhe comer e amar as botas do europeu amarelo e o seu anel brilhante, que para nada servem, senão para brilhar dentro dos olhos dela.

Ele, “caçador e homem do mundo”; ela, a mulher de uma árvore; ele, um grande explorador; ela, uma caçadora sem caça. Ele, um cientista; ela, uma palavra escassa. Mas eis que entre “a menor mulher do mundo” e o “homem de tamanho grande” acontece a oportunidade de um amor recíproco e intransitivo. Entre essas distâncias, miram-se tão somente dois corpos diferentes em atração, plantas em magnetismo de luz e de cor, inscrevendo semelhanças entre as microfissuras: ela, uma “pequena flor”, um cogumelo negro; ele, uma “rosa esverdeada”, como a de “um limão de madrugada” (LISPECTOR, 2009, p. 75).

Eis que entre esses dois seres-abismos se estabelece – fora da lógica e do verbo, mas dentro da literatura – uma troca de perspectivas, uma dupla captura. Dois corpos presos ao buraco oco do mesmo orifício. Dois risos, a mesma tecnologia de gente respondendo ao escuro de dois seres. Pequena e arrebatadora cumplicidade. Surpreendido, o eu reconhece no gesto familiar o estranho de si mesmo, um achado

arqueológico que o antropólogo não pode “classificar entre as realidades reconhecíveis”: a infinitude do outro, inclassificável. “Era um riso como somente quem não fala ri”. Mútuo devoramento. Gesto cúmplice inscrito no rosto, aparição-relâmpago da semelhança. Chiste que a literatura não deixa passar, antes que, ao ajeitar o “capacete simbólico”, o pesquisador se lembre das anotações e quebre de novo encantamento.¹⁴⁶

E então ela embarca nesse amor. Enquanto no interior de cada família nasce uma “aflição de olhar”, uma compaixão ou um preconceito, enquanto os membros se comparam que a “coisa humana menor do mundo” não tenha o que eles têm, que ela não seja o que eles são, ela, ao pé da sua árvore, ama aquele explorador diferente da sua tribo. Ama a sua altura em contraste com a dela, a sua pele que é amarela e não negra como a dela e ama as botas nos seus pés que não são descalços como os dela. Enquanto todos na família têm o desejo nostálgico de ter para si aquela coisa miúda e indomável, ela está “gozando a vida”, a alegria de quem, no “instante-já”, não está sendo comida (2009, p. 71).

Com essa vida mínima e bela, a escrita entra “na graça do viver”. E se o horror colonialista e geneticista da modernidade nos tornou mais pobres em experiências comunicáveis, podemos pensar com Benjamin (1994h) que essa experiência de pobreza lógica (essa “falta de outros recursos”) cria para a literatura uma riqueza de experiência. “A pobreza não é medida só pelo pão, mas pela palavra; não só pela falta de pão, mas pelo excesso, pela exclusividade, pela prisão das palavras”, diz também Michel Serres (2012, p. 35). Em *Os cinco sentidos; filosofia dos corpos misturados*, o filósofo toma o excesso de linguagem verbal como pobreza e o contato com a falta como possibilidade de crescimento: “A língua cresce quando falta o pão”. Por isso, o contato com a vida nua é tão intenso para a escritura: “Exatamente porque depois da graça a condição humana se revela na sua pobreza implorante”, diz agora a escritora-jornalista. Quem conhece a falta, conhece a fartura no deserto da palavra: “Há dias que são tão áridos e desérticos que eu daria anos de minha vida em troca de uns minutos de graça.” (LISPECTOR, 2004, p. 118).

Porque a literatura, enquanto espaço para a voz do silêncio e para o olhar que está no escuro, compete dar testemunho do inumano e da infância, como postula Lyotard (1990), o paradoxo da miséria profícua da linguagem lhe é tão caro. Lembremos que em *A hora da estrela* (1996) todo o brilho, todo engenho desse quase-romance se produz da miséria de

¹⁴⁶ Quando Pequena Flor se coça “onde uma pessoa não se coça”, Petre desvia o olhar, como o rei e o imperador diante da infante no quadro de Velásquez.

linguagem, dessa experiência de pobreza de uma “quase-brasileira”, “quase-mulher” – para evocar o ponto de vista de Hélène Cixous (1989) –, uma “quase-cidadã” emudecida na cidade pelo esquecimento do sabor dos objetos e dos seres.

Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável. Mas uma coisa descobriu inquieta: já não sabia mais ter tido pai e mãe, tinha esquecido o sabor. [...] Ela falava, sim, mas era extremamente muda. Uma palavra dela eu às vezes consigo mas ela me foge entre os dedos (LISPECTOR, 2006, 33).

É perigoso transpor a floresta africana, assim como poucos se arriscam à travessia do sertão nordestino, mas quem permanece recluso no território da cidade também pode ser devorado pela doença da perspectiva tirana. O único risco que não vale à pena ser corrido, então, é sucumbir à pobreza e à violência da perspectiva fatalista. É nele que, no conto pigmeu, a Velha, figura de sabedoria nas sociedades pré-modernas (Benjamin 1994h) se aquartela para transmitir ao Filho, à Filha, à Noiva, à Senhora, à Mãe, ao Pai, aos mais jovens, enfim, o seu discurso último. Assim ela encerra o mistério da selvagem africana com a transmissão da própria pobreza de experiência, incomunicável e irretrucável: “Deus sabe o que faz”.

Plano dos princípios e dos conceitos. Se a felicidade clandestina da leitura é ter um amor pelo mundo à sua espera, a fábula da Pequena Flor faz da literatura um caso de amor pelo princípio da minoridade. Com a flor pigmeia ela cava um sulco dentro dela mesma para esse povo “aquarteirado” na infinita pequenez. Recua para buscar essa alma selvagem que não cessa de desaparecer no centro-interior da floresta ou na sobrevivência áspera de viver “à beira” dos grandes centros: “A racinha de gente sempre a recuar e a recuar.” (LISPECTOR, 2009, p. 69).

Um princípio que Clarice Lispector levará ao limite até sua última obra, onde as várias potências inumanas (a criança, a mulher, o negro, o índio, o inumano, o animal primata) se reconfiguram para recompor em Macabéa a menor mulher do mundo. Com Maca, um “cogumelo mofado”¹⁴⁷ no asfalto da capital, a literatura se desterritorializa novamente para as margens das cidades. É uma diminuição política,

¹⁴⁷ “E, se pensava melhor, dir-se-ia que havia brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado”. (LISPECTOR, 2006, 33).

corpórea e espiritual também, mas do tipo imperceptível, assim como os devires vegetais e animais que a personagem compõe, infinitamente delicados e invisíveis. Encaixilhamento de um povo dentro do outro – brasileiros, imigrantes, nordestinos, pigmeus, macabeus – a minoridade feminina não cessa de combater a doença dos modelos:

O delírio é uma doença, a doença cada vez que surge uma raça pretensamente superior. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (DELEUZE, 1997, p. 17).

Nesse novo giro do parafuso, a questão do esquecimento dos povos da literatura maior retorna em textos-pigmeus para que eles não desapareçam de vez. Com a mesma hospitalidade radical, a literatura menor hospeda os animais, as crianças e os povos bastardos, sem que haja nesse acolhimento nenhum condicionamento humanista. Para a arte é intolerável a pena e a pieguice que vêm da maioridade. Inscrevendo esses inumanos no princípio bastardo da escrita, o que ela faz é dar um testemunho da sua graça.

Toda literatura cônica do seu gesto de intervenção no mundo opera na autorreflexividade. O fragmento de espelho embutido na narrativa faz retornar para ela o reflexo crítico do desejo secreto da Família: *ter para si aquela coisa miúda e salva*. Enquanto leitores e caixas de ressonância, podemos, ver nele também o desejo nostálgico modernista de devorar o que parece simples, puro, inocente e nu para trazer para si (para a arte e para a literatura) uma suposta “originalidade primitiva”.

No ensaio “História cultural do brinquedo”, Benjamin já analisava criticamente essa possibilidade ao comentar o retorno à febre dos brinquedos simples, arcaicos e miniaturizados. E os via como resposta ao cansaço dos formatos grandes e sofisticados que subordinavam o mundo da criança à perspectiva do adulto, investindo em um ponto de vista imitativo: “Na base dessa falsa simplicidade do novo brinquedo havia uma nostalgia genuína: o desejo de recuperar o contato com o mundo primitivo.” (BENJAMIN, 1994g, p. 246).

Encontrando um desejo de primitivismo simultâneo ao desejo do moderno, a narrativa coloca em prática o que Benjamin (1994g, p. 252) apontava ao lembrar que “o folclore mais recente já abandonou a ideia de

que as formas mais primitivas são necessariamente as mais antigas.” Assim como a criança recria sua experiência de mundo pela brincadeira, começando sempre tudo de novo, desde o início, a literatura recria sempre a experiência primitiva. A potência do primitivismo não está no começo do homem ou da arte ou da escrita, mas no recomeço cosmogônico, a partir do contato entre as coisas novas e antigas que lhe são contemporâneas. Esse é o sentido de cosmogonia que o poeta Sérgio Medeiros (2009) imprime em *O sexo vegetal: uma humilde (re)criação do mundo*, que se repete infinitamente nos gestos cotidianos, onde os começos, meios e fins são dados pela imaginação.

Infinitas cosmogonias. Infinitos começos. Nenhum deles situado no momento bíblico. Nem a criação do mundo nem o nascimento de Jesus serão invocados aqui. [...] As origens são incessantes. Sem antes nem depois. Nossa imaginação é que percebe um meio e um fim onde nada disso existe de forma absoluta e incontestável. (MEDEIROS, 2009, p. 18).

Na possibilidade de irromper o contemporâneo como intempestivo, a primitividade só tem sentido se for vista como uma potência grávida de oriente e de ocidente, de passado e de presente. Nem a primitividade como sinônimo de atraso no desenvolvimento humano, nem como signo de pureza infantil ou origem ancestral traduzem essa potência.¹⁴⁸ Nós inventamos esses conceitos reificados de primitivismo que a própria literatura nos leva a desinventar. Primitivismo não é o

¹⁴⁸ Em *Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro; o mundo perdido de Flávio Carvalho*, Larissa Costa da Mata defende a tese de que a obra do artista brasileiro Flávio de Carvalho sugere uma interpretação de primitivismo distinta da que o modernismo brasileiro costuma aplicar, “em geral”, na qual o “primitivo” aparece como um passado remoto, integrando a gênese de um desenvolvimento progressivo da história. Como exemplo dessa concepção, ela apresenta a obra de Mário de Andrade, para quem o “primitivo” é, fundamentalmente, o homem sem tradição anterior que representa, portanto, um marco zero. Em contraposição, ela sustenta que a origem carvalheana “não necessita ser buscada *a priori* – visto ela se inscrever no instante presente, em uma metamorfose incessante.” (MATA, 2013, p. 17). Essa perspectiva o aproxima, segundo ela, das reflexões de intelectuais intempestivos, como Roger Caillois, Carl Einstein e Aby Warburg, que apontam para a possibilidade de encontrar no “primitivo” a negatividade necessária para uma revisão da mimese como um critério predominante da representação.

retorno a uma origem, a uma essência em estado puro, primária, anterior ou fundadora. Só pode ser dito primitivo o que provoca na arte e na escritura um gesto de renovação regressiva, que fale à miséria de nosso humanismo ocidental. No conto, o amor que Pequena Flor experimenta pelo homem que a captura hibridiza-se com o afeto que lhe desperta o produto industrializado e de plástico que ele ostenta, profundamente inautêntico e moderno:

Pois, nem de longe, seu amor pelo explorador – pode-se mesmo dizer seu “profundo amor”, porque, não tendo outros recursos, ela estava reduzida à profundidade – pois nem de longe seu profundo amor pelo explorador ficaria desvalorizado pelo fato de ela também amar sua bota. (LISPECTOR, 2009, p. 74).

Na profundidade oca e não no fundamento primeiro se encontra a força primitiva. Primeiro em relação a quê? Aos animais, aos primatas, aos homens, aos Pigmeus africanos de quem somos todos não apenas contemporâneos, mas coetâneos? E não apenas no sentido de que temos a mesma idade, mas também no de que coabitamos o mesmo ente. A literatura desabrocha com essa flor que a enche de “estranha graça”, lá onde roça uma linguagem que ainda não virou código, lá onde a linguagem é o essencial na ausência de “outros recursos”. Mas a escrita, filha de uma narrativa sempre de segunda ordem, nada funda: antes ela própria se refunda, buscando na pobreza humanista, na sua incompletude faminta de outras potências a renovação da sua linguagem. Na assimilação do outro, a ancestralidade não pertence ao dito “primitivo”, mas à ordem da própria escritura, que tem no seu traço o gesto elíptico do recomeço e anuncia-se: “Venho de longe – de uma pesada ancestralidade.” (LISPECTOR, 1998a, p. 18).

Tendo nascido da própria dobra, a escritura é paradoxalmente “inaugural”, pois o ser que ela coloca em ação “sempre começou já”, no ato da “palavra primitiva”, como mostra Derrida (2002a, p. 24-26): “Não se sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o sentido que ela constitui e que é em primeiro lugar o seu futuro”. E mesmo o querer-escrever não resulta de uma pulsão primitiva, anterior ao gesto da escrita, mas de uma vontade segunda que acorda e surpreende a escritura no seu próprio desdobramento, ou como afirma Derrida (2002a, p. 27), o escrever “desperta o sentido da vontade da vontade”.

O eterno retorno ao que nesses termos pode-se chamar de potência primitiva da escrita sabota os princípios da narrativa da evolução – do homem e da própria cultura. Esbarrando no esgotamento dos seus limites dentro de uma lógica que só louva o conhecimento e o cientificismo, a literatura e a arte ocidental encontram nas estéticas pobres desse racionalismo, uma possibilidade de se enriquecer e se revigorar. Na lenda pigmeia, o primitivismo resulta de um processo de minoração fabular em profundidade e não da representação de uma origem anterior ao sentido escrito. “O ato literário reencontra assim na sua origem [em ato] o seu verdadeiro poder” (DERRIDA, 2002a, p. 24, comentário nosso).

Dá que a arte e a literatura produzem uma “potencialização dos recursos discursivos e uma conseqüente anestesia do choque cognitivo que acaba diluindo a própria possibilidade poética de suscitar uma nova sensibilidade”, como propõe Raul Antelo (2003/2004, p. 163) em “Modernismo, repurificação e lembrança do presente”. Quanto mais a literatura se aprofunda nas suas possibilidades, mais se primitiviza, de onde o teórico conclui com Benjamin: “Perseguir os valores da cultura lança-nos mais uma vez às portas da barbárie”. Para a produção do escrito, que é sempre uma significação segunda, o primitivismo não representa uma origem em estado puro. O contato do primitivo com a literatura ocidental é que a repurifica, lembra Antelo.

E o faz desestabilizando-a, roubando-a de uma região de influência e repetição para levá-la a outra zona de vizinhança, que a desorganiza e a faz diferir de si mesma. É o que ocorre em relação ao que Clarice chama de “vida primitiva animálica”. Não é que os animais tragam para a literatura o seu maravilhamento *in natura*, nem se trata de produzir o fantástico com a exploração do imaginário mitológico sobre os seres da natureza, como faz o realismo mágico. É o contato entre o corpo do animal e do vegetal com outros corpos e outros funcionamentos orgânicos na própria corporeidade da escrita que “fantastica” a literatura. “Arrepio-me toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Os bichos me fantasticam.” (LISPECTOR, 1998a, p. 48). Longe de se espelhar no modelo da origem, essa busca ao “it primitivo” dos animais e dos seres resulta de um processo criativo de pura contaminação, composição, hibridismo:

Preciso de novo sentir o it dos animais. Há muito tempo não entro em contato com a vida primitiva animálica. Estou precisando estudar bichos. Quero captar o it para poder pintar não uma águia e um

cavalo, mas um cavalo com asas abertas de grande águia. (LISPECTOR, 1998a, p. 48).

No contato com alteridades nômades e florestais, a literatura ocidental se re-hibridiza no mundo, produzindo uma primitividade sempre outra, sempre terceira. Como um cavalo-águia, ela se desterritorializa, aventurando-se não em direção a uma origem ao centro, mas ao interior oco e infinito de si mesma. Não há primitividade na essência, mas no olhar: “Sei que meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo.” (LISPECTOR, 1998a, p. 14-15). Um homem e uma mulher se tornam primitivos para a literatura quando retirados da posição antropocêntrica para tocar o mundo como um gesto de “criação con-junta”, simultânea, com todos os outros seres que existem no agora. Nos termos de Nancy (2006b, p. 33), “la existencia es la creación – la *nuestra* –, el origen y el fin que somos *nosotros*”.¹⁴⁹

O primitivismo não produz na arte o retorno a um estado anterior de animalidade, de infância ou de inumanidade. Não é um cadáver guardado dentro do armário (como na história das meninas do orfanato), mas um corpo vivo com o qual o ocidente brinca antropofagicamente e se reafetualiza. Ele é, parodiando aquela descrição inicial de “Uma lenda verdadeira”, um acontecimento que renova a literatura e a faz começar novamente pela primeira vez, a recontar e a recontar (LISPECTOR, 1987, p. 52).

Plano da fábula. Quem já teve nas mãos uma boneca russa Matryoshka sabe que o efeito abismal do brinquedo é que há sempre um menor ainda menor dentro de outro. “E – como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa – entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo.” (LISPECTOR, 2009, p. 68). Uma sequência assintótica de minorações que vão se interiorizando e desaparecendo ao centro produz o efeito de infinitude, como na série de arabescos-lagartos “Menor e menor”, de Escher (2011, p. 2).

O mais perturbador no funcionamento do engenho, contudo, é o princípio de semelhança que se estabelece por detrás da relação de diferença entre uma caixa e outra. A reprodução especular e minorativa dos modelos provoca a sensação – a desconfiança borgiana – de que o espectador que olha de fora e levanta a tampa da caixa também está encaixilhando ou sendo encaixilhado... E o que a literatura busca? Ela não cessa, como uma criança que brinca, de reabrir as caixas, de expor-se à

¹⁴⁹ “A existência é a criação – a nossa, a origem e o fim que *nós* somos”. (Tradução nossa).

imagem que está dentro da outra, de derrubar um general após o outro. Em outras palavras, ela desencaixilha, cavando na superfície das imagens a minoridade profunda, a “coisa rara”, a imagem secreta e sobrevivente no “instante-já” do espaço literário: a imagem “salva de ser comida”.

Matryoshka (ou Matreshka) vem do latim madona, embutido nas palavras madre e mãe, ligando, portanto, o nome ao sentido de maternidade e fertilidade. Todos por certo lembram que, na lenda,¹⁵⁰ após talhar muitas bonequinhas dentro de outras, cerrando-as ao meio para fazer os enxertos, o artesão russo Serguei resolve acabar com o jogo. Com medo de que a última criatura também lhe ordene uma filha, tornando sua lida interminável, talha um menino, a quem batiza com o diminutivo de Ka. Nesse exemplar menor, anômalo e infértil, encerra-se a descendência das Matryoshka.

O mesmo fonema Ká compõe o nome sagrado dos Pigmeus primordiais, antes de se aprofundarem no coração das florestas há cinco mil anos. Essa coincidência curiosa encaixilha dentro da lenda russa,¹⁵¹ outra lenda pigmeia com uma explicação para a “estranha pequenez” dessa gente, cuja miudeza tornou-se uma matriz perdida, irrepetível. Reza essa outra lenda que os Kás já foram um povo muito acima de qualquer média de altura humana, mas foram obrigados a se refugiar durante mais de três mil anos em regiões de sombra muito profundas da África Equatorial para escapar a uma maldição dos ancestrais dos Bantos. A narrativa atribui à falta de contato com a luz do sol a origem do seu ananismo e da designação pejorativa de pigmeus, dada pelas próprias tribos inimigas.

Fabulação, no conceito deleuziano, é máquina de guerra política de um povo menor, colonizado do ponto de vista da cultura ou porque suas histórias vêm de outros lugares ou porque seus mitos foram colocados a

¹⁵⁰ Conta a lenda da Matryoshka ou Babushka que, depois de talhá-la com a madeira mais rara e esplêndida que já vira, Serguei, o artesão russo, apegou-se à boneca e não quis mais vendê-la. Levou-a para casa onde, todas as manhãs, perguntava-lhe se estava feliz. Um dia ela respondeu que não, alegando que lhe faltava o que todas as outras criaturas tinham: um filho. E, assim, da mesma vontade de “maternidade pulsando terrível” no coração de madeira de suas bonecas (como na lenda do orfanato dentro do conto pigmeu) nasceu toda a linhagem diminuta de bonecas russas, que foram recebendo nomes abreviados da matriz (Tryoshka, Oshka, Ka), em uma minoração simultânea do corpo e da linguagem.

¹⁵¹ Aliás, a origem russa da boneca está desde sempre suspensa, pois outra versão reivindica que os japoneses inventaram a miniatura *in progress*. Segundo essa outra lenda, a bonequinha foi presente de um japonês a um amigo russo.

serviço da língua do colonizador. Que tarefa resta ao autor para não estar ao lado dos “senhores” e para não perpetuar nenhuma autoridade que não seja o dever-devir, pergunta Deleuze? (2013). Nem fazer-se de etnólogo do povo, nem inventar uma ficção pessoal que seria uma história privada, mas fazer o imaginário transbordar de significados políticos e coletivos, responde ele, fazendo derivar seu conceito de “literatura menor” a partir da obra de Kafka. Resta, segundo o filósofo, a possibilidade de

tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de “ficcionar” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos (DELEUZE, 2013, p. 264).

São muitas lendas nascendo umas de dentro das outras, por parto cesariano, como matryoshkas, como os mitos nascem de dentro dos mitos, inventando um povo que falta dentro de outro. Nas *Mitológicas*, Lévi-Strauss já nos dizia que, do Alasca à Terra do Fogo, todos os mitos encontram-se, de algum modo, conectados: um é a variante do outro. Se não há possibilidade de criação de um relato original, se todo relato é a transformação de outro, cada narrativa moderna também está grávida de uma lenda antiga, como nos mostrou Barthes (2001). Em todas as lendas, a miniaturização de algum modo se associa ao recuo e à extinção de um povo, à diferença que na das Matryoshka, como na de Pinóquio, um humano concede vida e subjetividade a um ser inanimado, enquanto na lenda pigmeia do jornal são seres humanos dessubjetivando e inanimando outro.

As lendas também nos falam de uma esperança antiga que a Matryoshka pigmeia carrega no ventre: na continuidade da linhagem da sua gente atravessa a permanência da própria narrativa, não como lembrança de um povo existente, mas como a “estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e o assunto privado, o povo que falta e o eu que se ausenta, uma membrana, um duplo devir” (DELEUZE, 2013, p. 263). E nos damos conta, então, que nessa conjuração do referente pelo modo fabular, não há mais diferença entre o

que povo que resta e o que falta, o que morre e o que vem dentro do povo que a literatura inventa.

Quando se brinca de talhar um ser dentro de outro, como o artesão na lenda das Matryoshkas, já não se sabe mais quem está grávido de quem. Se é o contemporâneo que está prenhe de um povo menor ou se é um povo por vir, grávido de contemporaneidade. O jogo das caixas arrasta o discurso narrativo para um dentro-fora da ficção, dentro-fora da História. Ao final compreendemos, o que o artesão encaixilha dentro da boneca é a própria heterogeneidade do tempo que ele habita, o presente em sua portabilidade de passados e de futuros. No modo fabular, a contemporaneidade da escrita irrompe a “distância de milênios” entre a animalidade e a humanidade, entre a ancestralidade e a atualidade, entre a primitividade e a modernidade, hospedando-as como forças simultâneas que são.

Recuando e recuando, a literatura do devir nos faz buscar nosso próprio rosto na flor em miniatura. Essa “mulher madura” que externaliza no corpo inteiro uma pequenez mágica e desgovernante para o mundo da normalidade grande, será ela um contraexemplo da guriuzinha neotênica, a preservar no esconderijo da alma sua infância inumana? Essa “comida humana” que procura um lugar para sua infinita delicadeza diante da violência predatória superior, o que ela guarda de nossa própria infância e animalidade? O que ela guarda como anomalia dentro de um povo anômalo que a faz inexprimível e selvagem para o sentido?

Em “A menor mulher do mundo”, o *primitivo como profundidade em minoridade* irrompe a literatura com a força do intempestivo, acordando o presente do seu sonho comatoso de evolução. Lançando-se à plenitude do simultâneo, essa literatura se abre para fotografar o perfume de uma pequena flor selvagem. Só porque uma pesquisadora não é louca e precisa concluir suas anotações é que minh’alma “não desvairou nem perdeu os limites...”. Pequena Flor é puro delírio, mistério infindável da floresta, “segredo do segredo”, beleza de cogumelo!

3.2.10 Subjetividade e corporalidade do inorgânico

As diferenças abissais entre o ideal científico das instituições das sociedades ocidentais e o modo como os índios concebem o conhecimento só são vencidas na linguagem do delírio que é, por excelência, a do mito, a das artes. Enquanto o materialismo científico predominante no paradigma da regulação das pesquisas prega, cada vez mais, a dessubjetivação do objeto de estudo, os ameríndios consideram a

subjetividade condição *sine qua non* para atravessar a ponte do conhecimento do outro, segundo compara o antropólogo Viveiros de Castro (2011, p. 487) em *A Inconstância da Alma Selvagem*.¹⁵²

A bem da verdade, trata-se, no pensamento cientificista ocidental, de uma falsa objetividade e de uma falsa subjetividade porque em um e em outro caso o que prevalece não é nem o objeto a ser conhecido nem o sujeito do processo cognoscente, mas um sujeito da razão estabelecido a priori e completamente abstraído do objeto. Mesmo que em nossas pesquisas estejamos resistindo a esse paraíso da objetividade – ou fracassando nesse ideal ortodoxo –, o direito à subjetividade continua exclusivo do humano, assim como o direito à alma. Sob esse aspecto, as ciências humanas, sobretudo a antropologia, ainda são desdenhosamente consideradas animistas para a ciência dita universal.

Mas se continuarmos progredindo seremos capazes de chegar a um mundo em que não precisaremos mais dessa hipótese, sequer para os seres humanos. Tudo poderá ser descrito sob a linguagem da atitude física, e não mais da atitude intencional. Essa é a ideologia corrente, que está na universidade, que está no CNPq, que está na velha distinção entre ciências humanas e ciências naturais, que está na distribuição diferencial de verbas e de prestígio. (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 487).

Embora filosoficamente saibamos que a relação sujeito-objeto do ato de conhecer é constitutiva do objeto do conhecimento, somos levados a especificar a subjetividade que entra na visão do objeto a fim de depurá-la e não confundi-la com o objeto em si para sermos capazes de olhá-lo de fora. “Conhecer, para nós, é dessubjetivizar tanto quanto possível”, diz Viveiros de Castro. Em oposição à objetividade científica ocidental, o xamanismo apresenta outra epistemologia. “Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido”. Enquanto para nós, “a boa interpretação do real é aquela em que se pode reduzir a intencionalidade do objeto a zero”, para eles, explicar é

¹⁵² A epígrafe da obra faz referência a *Cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino (1990), uma escritura que pode ser apreciada como um exercício de mudança de perspectivas. “De todas as mudanças de linguagem que o viajante deve enfrentar em terras longínquas, nenhuma se compara à que o espera na cidade de Ipásia, porque a mudança não concerne à palavra, mas às coisas.”

aprofundar a intencionalidade do conhecido, isto é, “determinar o objeto de conhecimento como um sujeito.”

O encontro entre o típico do pensamento ocidental, caracterizado pela abstração, com o pensamento dito concreto, na lógica selvagem, ganha a representação mais bem acabada na imagem do totem que serve de referência a Lévi-Strauss. A rediscussão do conceito de totemismo foi um passo decisivo para que o antropólogo delineasse em sua obra os princípios dessa lógica. Antes desse passo, a ciência ocidental acreditava que a arte totêmica pressupunha uma continuidade entre natureza e cultura, enquanto a lógica abstrata sempre parte do princípio de uma descontinuidade. “Embora tivessem tudo para se completar, o divórcio entre elas cindiu também a própria concepção de humanidade. Toda a obra de Lévi-Strauss caminha no sentido de reconciliá-las.” (WERNECK, 2012). A postulação de uma identidade de parentesco entre o animal, a planta ou a água revelaria um raciocínio ingênuo ou primitivo que as sociedades brancas já teriam superado. Como se apenas nós, humanos “complexos”, soubéssemos que, embora compartilhemos um espaço com animais e plantas, não somos idênticos a eles.

Lévi-Strauss (2010) mostrou que o totemismo não é a afirmação pueril da identidade entre homem e natureza, mas um sistema de classificação com a mesma operacionalidade de outros em um modo diferente. Sustentou, assim, que o argumento da ingenuidade é inaceitável para essencializar um “primitivismo intelectual” para as populações que não se valem da lógica abstrata. Os índios usam termos concretos que já existem, como nomes de animais, plantas e fenômenos meteorológicos, para classificar grupos humanos, em vez de inventar novos nomes, mas isso não quer dizer que se considerem iguais aos animais. A contribuição maior de Lévi-Strauss foi desautorizar não apenas a relação de superioridade, mas o antagonismo entre um e outro modo de raciocínio.

Esse pensamento selvagem que não é, para nós, o pensamento dos selvagens nem de uma humanidade primitiva e arcaica, mas o pensamento em estado selvagem, diferente do pensamento cultivado ou domesticado com vistas a obter um rendimento (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 257).

Tal raciocínio obedece a uma lógica tão exigente do ponto de vista intelectual quanto a do racionalismo iluminista, argumenta Lévi-Strauss. Se a ciência organiza o conhecimento criando sistemas classificatórios, o pensamento selvagem faz o mesmo: pensa classificando com o

totemismo, na medida em que “toda classificação é superior ao caos.” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 31). Empenhado em dessacralizar o totemismo, o antropólogo acaba, contudo, por renegar o seu peso simbólico e ritualístico, valor que devolverá ao totem ao reconhecer a presença de um pensamento selvagem nas artes e na literatura. Num universo onde tudo o que existe é objeto de pensamento, “é bom para comer e para pensar”,¹⁵³ as artes elegem, à maneira das sociedades totêmicas, símbolos naturais para representar totalidades: o ovo nas esculturas de Brancusi; o sapo, do poeta japonês Bashô; a romã do romancista e dramaturgo italiano D’Annunzio; o labirinto ou o tigre nos contos de Borges. A onça faz devir em Guimarães Rosa; a barata em Kafka; a maçã, o búfalo, a galinha e também o ovo em Clarice Lispector, para citar apenas alguns exemplos. Permanência de emblemas de natureza na arte tanto mais significativa quando nos damos conta de que, cada vez mais afastados do biológico, substituímos no dia a dia os totens animais e vegetais pelos totens tecnológicos.

Em *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss (2010, p. 257) vai propor então a possibilidade de ver a arte como o elo perdido entre as qualidades sensíveis e inteligíveis e nos reconduzir à lógica indomável da qual brota potencialmente a arte: “Conhecemos ainda zonas onde o pensamento selvagem, tal como as espécies selvagens, acha-se relativamente protegido: é o caso da arte.” A partir daí sua obra ganha uma dimensão estética na abordagem dos mitos. Demonstrando que as sociedades extraocidentais dedicam ao conhecimento do mundo natural um culto desinteressado, sem a função utilitária defendida por alguns autores, o antropólogo se propõe à tarefa de estudar esse espaço comum, situado no limiar da natureza e da cultura, habitado por plantas, homens e bichos.

Quando conectada não com o antropocentrismo, mas com o totemismo, o antropomorfismo e o animismo indígena, a escrita é desafiada pela subjetividade das coisas. *O estatuto de coisa* solicita apreender as coisas no mundo em sua própria forma de existência. O vivo não está apenas no conjunto orgânico dos seres, nos diz a ascendência do

¹⁵³ De onde vem a potência lógica dos sistemas denotativos emprestados dos reinos naturais às sociedades humanas arcaicas? A resposta de Lévi-Strauss é que o animal, mais que “bom para comer é bom para pensar”, no sentido que cada animal é apreendido sob a categoria de espécie e que as espécies são compreendidas umas em relação às outras como diferenciações ou oposições a partir de um elemento comum. Ou seja, os animais emprestam modelos classificatórios às sociedades arcaicas (VERNANT, 1963, p. 184-185).

inorgânico em Clarice Lispector. A vida pulsante contempla o não vivo, o inorgânico, sem antagonismo entre vivos e não vivos, pois não há vida sem matéria inerte, “que mesmo inerte está sempre trabalhando com a atuação do tempo, sofre desgaste, sofre transformação, envelhece”, como anota Nascimento (2011a, p. 118).

Se há, hoje, uma ética e uma política mundial que se situaria dentro e mais além das insuficientes críticas ambientalistas, tais dispositivos iriam no sentido de pensar o vivo não simplesmente como o conjunto orgânico dos entes, para lembrarmos a crítica heideggeriana, mas como uma rede solidária entre as coisas que, de um modo ou de outro, fazem parte da esfera do bios que nos habitam e em que também residimos.

A máquina da escrita sempre pode fazer conexão com uma máquina de guerra contra as dicotomias e perturbar as antigas fronteiras entre organismo e máquina; humano e animal, natureza e cultura. Na literatura, na arte, um armário pode ser visto por uma perspectiva em devir, com as surpresas e esconderijos de um novo caminho e dentro dele uma barata, em sua potência de ser, livre do significado, abertura ao devir-mundo. Um armário, uma barata, um ovo, uma lagartixa, uma galinha, um búfalo, um grilo, um boneco de madeira, uma cadeira, um livro: objetos só podem ser verdadeiramente vistos, pensados e escritos em seu rosto de esconderijo, em sua sombra desconhecida. “A cadeira me é um objeto. Inútil enquanto o olho [...] Nada mais tenho a ver com a validade das coisas. Estou liberta ou perdida.” (LISPECTOR, 1999b, p. 91). A filosofia da percepção já aprendia com a arte a se libertar, no fundo de sua natureza inumana, da leitura das coisas do mundo como instrumentos da funcionalidade humana.

Vivemos em meio a objetos construídos pelos homens, entre utensílios, casas, ruas, cidades e na maior parte do tempo só os vemos através das ações humanas de que podem ser os pontos de aplicações. Habitamo-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 131).

Da mesma forma, na tradição literária, utensílios, móveis, paisagem, partes do corpo, gestos, substantivos concretos, as palavras e a

linguagem, enfim, não têm pertinência nem lugar próprio de existência. Objetos figuram na trama sem uma função específica, a não ser a de subordinar-se às ações dos personagens humanos e à continuidade do enredo. O *Nouveau Roman* já trazia um projeto de desestabilização dessa centralidade do astro-homem em função do qual tudo o mais existe. No célebre manifesto *Um futuro para o romance*, Robbe-Grillet (1965) defende um estatuto próprio para os objetos em oposição à utilização antropocêntrica das coisas. No futuro romance, os objetos, cenários e gestualidades, antes reduzidos ao desenvolvimento teleológico da trama, teriam um lugar e corporalidade próprios.

Na clássica distinção conceitual entre “aura” e “fetiche”, Benjamin (1994, p. 165-196) leva a compreender que o interesse verdadeiro pelos objetos de arte qualifica a relação do homem com o mundo, ao contrário do fetiche, que escraviza pelo consumo e mercantiliza as relações humanas. Essa diferença só mostra que sempre que se estabelece a superioridade e a dominação de uma das pontas – ou o humano ou o animal ou os objetos – a relação entre os seres e as coisas do mundo torna-se opressora para o homem e para os outros seres, traduzindo-se em políticas de coisificação, de alienação, de etnocentrismo ou de especismo.

Em um ensaio que põe a dialogar *O espaço literário*, de Blanchot (1987), *O sex appeal do inorgânico*, de Perniola (2005) e *Entre nós*, de Lévinas (2010), Medeiros (2000) escreve que a coisa filosófica propõe uma sexualidade neutra, em que o outrem permanece como mistério e enigma. Duas pessoas assim seriam duas coisas, abandonadas a si mesmas lado a lado, agenciamento de corpos e fluidos, sem a ditadura do orgasmo e do fim, afirmando o desejo sobre o clímax. O homem que aprende com a coisa, ter-se-ia com outro homem (mulher) em uma sexualidade aberta e contemplativa, livre da instrumentalização capitalística e da necessidade de atingir um objetivo:

É esse sentir neutro de um corpo que não pertence a ninguém (anônimo e impessoal) que origina o corpo sempre disponível, a ponto de suscitar uma excitação infinita. Ele está sempre lá, sempre pronto e escancarado em toda a sua extensão: sua verticalidade depende do fato de não termos a possibilidade de acesso a um coito entre corpos que não nos pertencem de verdade. (MEDEIROS, 2000, p. 141).

Na medida em que existem em uma condição absoluta de imanência, as coisas encerram para o humano uma profunda lição de exterioridade e são um convite ao exercício de estranhamento e desapossamento de si. A arte moderna operou essa presentificação da coisa, notavelmente em “Objetos”, de *Tender Buttons*, onde Gertrude Stein (2013) faz explorações poéticas e reflexões em torno de pequenas coisas cotidianas, como sombrinhas, xícaras de chá, poltronas, fitas métricas. Do aprendizado com a coisa, da tentativa de eu me sentir “uma coisa que sente” (MEDEIROS, 2000, p. 146), a ditadura da subjetividade do eu ou, no seu extremo, a captura do sujeito pela mercadoria não encontram abrigo.

Todo a coisa olhada oferece a reversibilidade com o sujeito que a olha: “Olho a cadeira estilo império e dessa vez foi como se ela também tivesse me olhado e visto.” (LISPECTOR, 1999b, p. 91-92). Olhar para os objetos produz o recuo do eu e desperta o amor impessoal: “Amo os objetos à medida que eles não me amam”. A visão do objeto é, como no poema de Drummond, “leitura de relâmpago cifrado que, decifrado, nada mais existe” (ANDRADE, 2012, p. 43). “Só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente” (LISPECTOR, 1996, p. 35). É preciso aprender com o ovo a dar-se, a desnudar a cozinha, a apenas ver, “isento da compreensão que fere” e saber que depois de vê-lo, está perdido para o olho: “ovo visto: ovo perdido”.

– Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo.
 – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto.
 –[...] O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. (LISPECTOR, 1996, p. 269).

Ovo, maçã, galinha, grilo, águia, urso, cavalo. Lévi-Strauss (2010) mostrou que com a invenção dos tótems as culturas lançam mão da diversidade das formas no mundo natural para organizar e apoiar o pensamento nas artes, no esporte, nas redes de nomes matri e patrilineares. Em todas as sociedades ocidentais ou extraocidentais os ramos familiares se nomeiam igualmente por totens-natureza ou totens-coisa. Como são as diferenças que organizam o pensamento e a espécie humana é muito mais homogênea do que as outras, o homem

acaba se valendo das formas de vida da natureza para expressar sua diversidade e se orientar no mundo da cultura.

Em um sentido mais profundo, Lévi-Strauss (2010) acreditava que as mesmas formas que definem o pensamento humano estão inscritas nas coisas e que o homem não pode reclamar uma transcendência independente dos outros seres vivos e não vivos.¹⁵⁴ Em *O Pensamento Selvagem*, ele afirma como diferencial desse pensamento não-domesticado o fato de que “brota como uma flor silvestre”, sem uma disciplina especializada e dedicada a cultivá-lo e mais especificamente sem se submeter a processos de refinamento pela razão. A forma como pensamos, portanto, é um produto da domesticação do pensamento selvagem, com todas as vantagens, perdas e sacrifícios que esse processo nos traz. O autor recusava a obsessão fáustica de que o homem deve quebrar os limites da natureza e considerava que a felicidade estava justamente na dimensão concreta da vida. Entendia que o homem precisa respeitar os seus limites para que o resto dos seres no planeta pudesse sobreviver.

Em *Totemismo*, Lévi-Strauss desmitifica o antagonismo entre o pensamento ocidental, abstrato ou domesticado, e o selvagem, mostrando que, antes de qualquer elaboração teórica, apreendemos o mundo pela experiência do concreto e do sensível. Antes dessa obra, os antropólogos concluíram que o totemismo não servia como instrumental para classificações culturais e preferiram abandoná-lo como categoria teórica.

Lévi-Strauss reabilita a noção, argumentando que o totemismo foi um falso problema para separar o pensamento dito primitivo do pensamento dito civilizado. Uma espécie de curral onde se manteriam separadas formas de pensar que são universais, mas que eram tidas como incompatíveis com a racionalidade. (CALAVIA-SÁEZ apud WANDELLI, 2012, entrevista à autora)

¹⁵⁴ Convencido de que de uma forma ou de outra o “totemismo” é parte comum da cultura de africanos, siberianos ou euro-americanos, Lévi-Strauss criou uma cilada acadêmica para provocar seus antigos colegas de filosofia. Em um acontecimento considerado uma das atas de nascimento da filosofia indígena, publicou lado a lado o texto de Henri Bergson, filósofo mais prestigiado da época, e o de um índio Lakota. A comparação entre os dois textos que discorrem sobre como se desenvolve o ser dizendo praticamente o mesmo quebrou o pilar da arrogância ocidental.

Desautorizando a utilização do totemismo para demonstrar que há um corte vertical entre o pensamento ocidental e o selvagem, o antropólogo o ressuscita. “Ele destitui o que outros pensadores publicaram anteriormente sobre essa separação e mostra que todas as culturas estão crivadas de totems”, afirma o antropólogo Calavia-Sáez. É importante acentuar que o totemismo e a teoria do devir não transitam tranquilamente pela mesma via como pode parecer aqui. Em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (1997, p. 17-18) postulam divergências significativas em relação à apropriação totêmica da figura animal pelo estruturalismo, sobretudo quanto à estruturação de um pensamento de correspondências cruzadas entre dois elementos de séries e naturezas diferentes.

A tentativa de explicar esses blocos de devir pela correspondência de duas relações é sempre possível, mas seguramente empobrece o fenômeno considerado. [...] Será que, ao lado dos dois modelos, o do sacrifício e o da série, o da instituição totêmica e o da estrutura, haveria ainda lugar para uma outra coisa, mais secreta, mais subterrânea: o feiticeiro e os devires, que se exprimem nos contos e não nos mitos ou nos ritos?

Mas se consideramos que tanto a linguística quanto a antropologia estruturalistas querem acentuar e fazer valer o poder do significante e do simbólico em relação ao significado e ao racional, o diálogo já está dado. Ainda que refute o método de tabulações e correspondências entre termos heterogêneos em favor do delírio e da linha de fuga, a esquizoanálise se alia à etnologia do totem no sentido em que ambas afirmam radicalmente o impróprio e a evasão. Centrada no modo de compreender o funcionamento das figuras animais e vegetais nas culturas indígenas e, por extensão, nas culturas ocidentais, a divergência não apaga, contudo, a visibilidade que o totemismo promove quanto à permanência das figuras da natureza no pensamento humano.

Totem e devir são, afinal, duas formas de individuação baseadas em multiplicidades e universalidades. A esquizoanálise reivindica que a clínica restitua a singularidade de povo bastardo da fala do sujeito analisado e a reconheça como suspensão do sentido, como abalo do discurso instituído e doentio. Que ative a força poética do inconsciente capaz de devolver o sujeito à sua potência de devir, em vez de condená-lo sempre ao retorno à instituição. As duas perspectivas fazem parte do

amplo leque do pensamento do século XX que se confrontou com as instituições canônicas, interessando-se pelas formas proscritas de saber e buscando modos de conhecimento que escapam ao padrão. “Não por acaso, as grandes ciências que conduziram o movimento – a psicanálise e a antropologia – privilegiam o inconsciente, buscam o avesso do sentido manifesto, o reprimido, o inacessível da história ocidental.” (WERNECK, 2012),

3.2.11 As feridas narcísicas da espécie

Nos aforismos de *Crepúsculo dos ídolos* Nietzsche (2009, p. 92) mostra que a estética ocidental fundamenta o seu sentimento do belo no prazer que o ser humano sente consigo próprio. Nada é mais condicionado, nem mais limitado: “O belo em si’ é meramente uma expressão, não é sequer um conceito”. A estética antropocêntrica parte, portanto, da referência narcísica que o homem tem dos eleitos de sua espécie. “No belo, o ser humano define a si mesmo como medida de perfeição; em casos escolhidos, adora nele a si mesmo”. Nietzsche não nega a importância do sentimento do belo para o conhecimento, para as artes e para a humanidade. Do contrário, aprecia o seu desejo na construção do “erotismo filosófico dos gregos”. Em favor de Platão e contra Schopenhauer, que propõe a negação da vontade como modo de alcançar os grandes engenhos humanos, afirma a importância do impulso procriador da *vontade do belo* na construção da cultura clássica.

Mas apontando com sarcasmo a culpa cristã em relação à beleza, o pensamento de Nietzsche se redobra sobre si mesmo para mostrar como a estética do belo procede por autorreferência ao homem para eliminar o feio. “Nada é belo, só o ser humano é belo. Toda estética se baseia nessa ingenuidade, ela é sua verdade primeira.” A esse axioma ele acrescenta outra premissa enraizada em um instinto de espécie: “Nada é feio, a não ser o homem que degenera – com isso estão demarcadas as fronteiras do reino do juízo estético”. Essa lógica dicotômica produz o juízo do “feio” como degenerescência da vida, ou seja, como tudo que enfraquece e entristece o homem. Feio, então, é o nome desse ódio a todo indício de esgotamento, de envelhecimento, de cansaço, tudo o que diminui a vontade de poder do homem, sua coragem, seu orgulho, enfim, que provoca o declínio do seu tipo. Sem negar a força do belo, Nietzsche (2009, p. 97) reivindica a potência do negativo que também fortalece, encoraja e impulsiona à superação, elegendo a tragédia como exemplo de elaboração máxima dessa outra complexidade estética.

A valentia e a liberdade do sentimento diante de um inimigo poderoso, diante de um infortúnio sublime, diante de um problema que desperta horror – é esse estado triunfante que o artista trágico escolhe, que ele glorifica. Diante da tragédia, o que há de guerreiro em nossa alma festeja suas saturnais; quem está habituado ao sofrimento, quem procura sofrimento, o *homem* heroico, enaltece sua existência com a tragédia – apenas a ele o artista trágico serve a bebida dessa dulcíssima crueldade.

Amor pela *sujidade*, pelo disforme, pela dificuldade, pelo medo que o horror causa, pelos riscos e perigos da bela fealdade ou boa crueldade: tudo isso que o ator trágico mostra também é belo porque fortalece os instintos e afasta o homem do seu declínio. Também amor pelo estranho, pelo arrepio que ele provoca, amor pelas “grutas extravagantes e perigosas” onde o humano habita e onde “os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio” (LISPECTOR, 1998a, p. 15). Espécies de natureza misantrópica, que ficam entocados nas regiões sombrias e úmidas feito pedras raras, justamente para serem dosadas com muita economia e parcimônia junto às espécies de mais leveza e convivialidade. Para destilarem seu ódio de búfalo ou veneno de escorpião quando devem ser acordados do fundo da caverna pelo medo ou pela coragem contra o perigo.

Enfim, amor assim pelo fato da vida desperta um “ela” no conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”. Ao deparar-se com a “ferida na perna”, representação metonímica do mendigo, a bela encara sua beleza grande demais e quer trocar de perspectiva com o ele-fera. Ela passa a desejar a ferida para si, como quem deseja uma paixão para preencher o vazio de sua existência demasiado funcional, humana e bela. A beleza que ela conquistou para si já não se liga à vontade instintiva de potência: mas ao contrário, cruzou o atalho da degenerescência.

Nietzsche parte da noção de afeto como paixão para estabelecer a ideia do “amor fati”, fundado no amor incondicional pela existência. Parte do princípio de que, para viver a vida em sua plenitude, sem mistificações, o homem deve dizer sim a todos os aspectos dessa existência, sejam agradáveis ou cruéis, bons ou sombrios. Essa atitude, que em nada corrobora com a visão fatalista do destino, ou o niilismo religioso, implica “amar o que é necessário nas coisas”, afirmando integralmente a existência sem criar um escudo prévio contra as dores e as

tristezas. As paixões negativas são necessárias para que com sua distância se faça valer a potência positiva da alegria.

Então, a bela, a quem faltava paixão de viver, avista a ferida gigante e inescrupulosamente escancarada do homem pernetta que a interpela para pedir-lhe esmola. Ela, que saíra do salão de beleza pelo elevador do Copacabana Palace Hotel em uma tarde de maio e de ar fresco como uma flor aberta com o seu perfume; ela, achando maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua ao vento que mexia com os seus cabelos; ela, que se viu no espelho só para confirmar sua formosura, a pele trigueira pelos banhos de sol, ressaltando as flores douradas perto do rosto nos cabelos negros; ela, que era cinquenta milhões de unidades de gente linda, pois nunca houve em todo o passado do mundo alguém tão bela quanto ela, e, mesmo em três trilhões de trilhões de anos, não haveria uma moça exatamente tão bela quanto ela; ela, que soube tomar avidamente o tanto que a vida lhe deu; ela, que pertencia às confrarias de mulheres e homens que simplesmente podiam; ela, que era uma potência, uma usina de energia elétrica; ela, que tinha tradição e dignidade, casa na cidade, sítio para desestressar, conta no banco; ela, que se fosse homem seria banqueiro, como o marido. Ela, a melhor mulher do mundo. Então, em um movimento mínimo, um acontecimento imperceptível, ela enxerga e exclama por dentro: “Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!” (LISPECTOR, 1996, p. 90).

Mas foi como se, no fim desse longo pensamento, não tivesse pensado em nada. Diante do homem-ferida, ela, que agora, como em nenhum outro momento antes da vida, tinha a oportunidade de pensar, mas não conseguia pensar... Qual solução? Matar todos os ricos ou matar todos os mendigos para que pudesse novamente voltar a programar o dia seguinte sem ter sua paz perturbada por outro acontecimento da feiúra, da miséria, da degenerescência do animal humano, da fera? Ela, que nem precisava pagar as contas, nem precisava se expor ao comércio, ao dinheiro sujo, porque o marido pagava em casa todas as suas contas enviadas pelos comerciantes... Ele, a ferida grande e purulenta à venda na rua... Ela, que vivia o sono automático, que brincava de viver... Ele, que tinha aquela ferida na perna, um privilégio de ferocidade, uma ferida-joia, preciosa, que ela agora amava e mendigava pra si, como mendigara sempre para que a amassem e a achassem bela... Começa a dança perspectivista.

Um corpo diante do outro. Um buraco olhando o outro. A boca que fala e a ferida que sangra. Tomado como autorreferência estética do bom e do belo, o eu se dá conta, diante da fealdade do outro, que sua beleza carrega em si um verdadeiro declínio. É o outro que lhe escancara o falo e

a ferida, a fala, com sua boca desdentada, terrivelmente livre, devorando-a, canibalizando-a com seu discurso marginal agora no centro: “Falo sim. Pois não estou falando agora mesmo com a senhora? A senhora é surda? Então vou gritar: FALO” (LISPECTOR, 1996, p. 95). Se a fera captura a perspectiva da fala, que cabia à bela, refinada e instruída, a bela também entra em um tornar-se fera, capturando e devorando pelo olhar a ferocidade da ferida. Essa relação antropofágica, esse aprisionamento recíproco de olhares se instala como uma linha de fuga no seio do abismo capitalista entre pobres e ricos, regido por relações predatórias por excelência, mas não antropofágicas. E se acontece um mútuo devoramento de subjetividades, uma alternância de perspectivas dominantes, é porque se produz o contato dos corpos na calçada, transgredindo as demarcações territoriais de classe no espaço da cidade.

A fera da narrativa: o outro cru, seco, o selvagem das ruas, feio, perigoso, potencialmente mau e traiçoeiro, disforme, sem dentes, faminto, entregue aos desígnios da sorte e da natureza, às suas vontades básicas, antinomia mesma do belo e agradável... Mas esse outro de quem se mantém distância, indica com sua ferida horrenda a beleza paradoxal da narrativa. Ela não se esgota nas contradições do romantismo, que engloba o amor romântico dos contos de fada e a impossibilidade de amor entre sujeitos demarcados pela fronteira da miséria e da riqueza, conjugada à linha divisória entre feiúra e beleza. Nem no relevo da bestialidade humana onde o realismo naturalista se alimenta. Esse antagonismo está posto e sugerido desde as duas opções de título (*A bela e a fera* ou *A ferida grande demais*), como acentua Ana Luíza de Andrade (1993, p. 59):

A incompatibilidade das alternativas do título, o primeiro evocando o romantismo de contos de fada e o segundo a crueza bestial do realismo naturalista, corresponde à incompatibilidade dos personagens, representativos dessas estéticas em convivência paradoxal, duas culturas estranhas uma a outra, porém coniventes uma da outra, dois mundos — o centro na periferia ou a periferia no centro — que, no texto clariceano se deparam e se acordam um ao outro, como num susto ou numa pergunta.

Romantismo e naturalismo são perspectivas historicamente tão excludentes quanto a do mendigo, que só pensa na sobrevivência, e da

madame alienada, que só pensa na beleza. No entanto, se não há possibilidade romântica de casamento ou amor eterno, também não há trégua na separação, pois toda cisão deixa uma cicatriz – que abre e purga em carne viva quando os dois termos se deparam no corpo do texto ou em um acontecimento imprevisível de rua. Assim como o capitalismo produz uma riqueza parasitária da pobreza e uma pobreza conivente com a exploração, uma estética coexiste na outra e secretamente a reafirma no processo de sua desconstrução.

Mil vezes cindidos em dualidades – humano e fera, selvagem e doméstico, masculino e feminino, pobre e rico, feio e belo, bom e cruel, romântico e naturalista, dominador e dominado, essência e aparência – os dois mundos compõem um abismo intransponível. Nesse baile de diferenças, o que sobra da unidade, além da ferida que purga um resto e, com ele, alguma possibilidade de contato, de impacto e de contágio? A narrativa se realiza no entremeio desse “romantismo-naturalismo-modernismo-pós-modernismo”, que se autodevoram em uma antissolução antropofágica, como sugere Andrade (1993, p. 59). Na impossibilidade de transpor as diferenças, os corpos-textos se canibalizam no sentido sensual, cultural e social. Ao mesmo tempo em que ameaça pôr abaixo toda a construção moral que associa o belo ao bom e o feio ao mal, essa dialética impossível não deixa que outras aporias de ordem estética, moral ou social se estabilizem.

Triste, a bela: a disciplinarização das paixões a colocou no plano de desvitalidade em que se encontra. Quando adolescente, cantava, mas desistiu por medo de cantar bem demais. Podemos lê-la sob o signo da desistência, enquanto o mendigo sob o da insistência. Ambos têm algo para trocar, além das conveniências. Pensemos em atributos, o da beleza, o da ferida. E se ela encara a ferida é porque também é a sua. Ela sempre apostou na maquiagem da ferida, ele na ferida nua que purga. Ambos nos jogam algo na cara. Um nos afasta, o outro nos atrai. Toda ferida é a fenda inflamada de uma cesura. Em termos de potência, a beleza na qual ela aposta nem se aproxima daquela de que desistiu: o belo demasiado que poderia alcançar a sua voz. Então a paixão da tristeza, da qual ela ao mesmo tempo foge, só aumenta à medida que ela não assume o risco da coragem de ser potente demais.

No fundo, ambos encontram-se bloqueados em seus devires, em suas potências por essa linha divisória entre beleza e ferocidade. A bela assumiu o lugar do artista tentando pateticamente atrair o público com sua ânsia por novidade, jovialidade, virilidade. A fera é o artista esmirrado em sua potência, porque sem sentido, sem público possível para sua fome. Na esquina em que os contrários se esbarram, a antiga metáfora da bela e da

fera, como representação romântica da relação entre o bem e o belo, deixa de ser metáfora para assinalar um devir: o da arte, que suspende todos os porvires fixados em cima de categorias rígidas e morais, pois a arte não fixa um posicionamento ético que não seja também estético, sob pena de fazer um discurso moralista. Ao final, não é mais a fera que implora dinheiro à madame, mas a bela que implora à fera sua ferida grande demais para salvar sua vida demasiado pequena, humana, institucionalizada, previsível, rumo à degenerescência. Uma vida sem arte, que não suporta o domínio da razão sobre a potência dos instintos, que odeia a falta de liberdade a partir do mais profundo instinto de espécie, do mais profundo ódio que existe. “Por causa dele a arte é profunda.” (NIETZSCHE, 2009, p. 92).

Escapando pela fenda dessa “ferida narcísica”,¹⁵⁵ ela poderia se libertar do lago plácido e transparente, mais azul que o céu, de uma beleza alva e florida, que era o seu livro-vida da adolescência, o “Lago de Tiberíade”, de Eça de Queirós (romance que estudara no ginásio), no qual espelha o atual modelo de si mesma. Elevado à condição de objeto de contemplação e de adoração, o selvagem feio, que assusta e desestabiliza em sua estranheza, torna-se também ponto de contato com um belo. Na tensão dessa valsa entre o dionisíaco e o apolíneo, ela sofre um deslocamento interior ao perceber que o conforto da sua prisão lhe bate na cara. Algo se passa como naquele outro texto de Clarice, provocado pela visão do quadro “Paysage aux oiseaux”, de Paul Klee, que se evoca novamente: um acontecimento imperceptível torna intolerável a segurança das grades. “Tudo o que eu não tenho aguentado – só para não ser livre”.¹⁵⁶ A beleza desses encontros nasce da certeza de uma potência, mas também de uma grave suspeita do modelo de belo fundado sobre a inconsistência do amor narcísico do homem branco, como antes ironizava Nietzsche (2009, p. 91):

O ser humano ainda acredita que o mundo está camuflado de beleza – esquece que ele próprio é a causa disso. Somente ele lhe presenteou a beleza,

¹⁵⁵ Os críticos do antropocentrismo apontam como feridas narcísicas os acontecimentos epistemológicos que atingiram o homem no dogma de sua superioridade ontológica de espécie. Classicamente nomeiam-se três grandes feridas narcísicas: o heliocentrismo, com Copérnico (a Terra não é o centro do universo); a teoria do evolucionismo, com Darwin (o homem se originou do macaco) e a descoberta do inconsciente, com a psicanálise de Freud (“O homem não é senhor em sua própria casa”).

¹⁵⁶ Fragmento publicado em 1964, na primeira edição de *A legião estrangeira*, pela Editora do Autor, junto com outros textos sobre artes e literatura.

ah, apenas uma *beleza muito humana*, demasiado humana... No fundo, o homem se espelha nas coisas, ele julga belo tudo aquilo que devolve sua imagem: o juízo “belo” é a vaidade da sua espécie... Pois uma pequena suspeita pode sussurrar ao ouvido do cético a seguinte pergunta: o mundo estaria realmente embelezado pelo fato de logo o homem considerá-lo belo? Ele o humanizou: isso é tudo. Mas nada, absolutamente nada, nos garante que logo o homem seja o modelo do belo.

Para a perspectiva inumana do literário, a relação de superioridade antropocêntrica não faz nenhum sentido. As personagens artistas de *A bela e a fera* e *A paixão segundo G.H.* colocam em questão esse modelo, buscando uma experiência-limite de inumanidade. Lançam-se para o aberto de um mundo fora dos significados estabelecidos, fora do nojo, fora da vergonha, fora da representação e dentro do ser. “Não quero a meia-luz, não quero a cara bem feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa.” (LISPECTOR, 1998b, p. 157).

3.2.12 Animal-arlequim: o monstruoso das composições

A Ideia do outro primitivo fundou o estatuto do humano baseado na analogia entre o bárbaro e a besta ou a fera, onde se inscreve uma metáfora de caráter moral, pois a besta e a fera são animais por assim dizer desembestados ou desnaturalizados, entregues a seus mais virulentos instintos, como argumenta Nascimento (2011a, p. 123). Atados a uma cadeia simbólica pelo sentido de barbárie, negros, índios, árabes e animais se encontram, por força dessa política especista de significados, em um estado pré-cultura e fora do estatuto dos direitos humanos. É o mesmo lugar conferido aos prisioneiros de guerra, hóspedes indesejáveis contra os quais toda ordem de violência e dominação pode ser legitimada, conforme Benedito Nunes (2011, p. 14-22) em “O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura”. O lugar simbólico do animal na cultura humana só encontra correspondência ao do prisioneiro de guerra que, conforme a escritora *Elizabeth Costello*, personagem do romance do autor sul-africano John Maxwell Coetzee (apud NUNES, 2011, p. 15),

não pertence à nossa tribo, podemos fazer o que quisermos com ele, podemos sacrificá-lo aos

nossos deuses, podemos cortar seu pescoço, arrancar seu coração, atirá-lo no fogo. Não existe lei quando se fala de prisioneiro de guerra.

O conceito de homem e seu correlato “humanismo ocidental” se impuseram como “a mais forte das territorializações já ocorridas”, lembra Nascimento (2011a, p. 117). Todavia, quanto mais as sociedades antropocêntricas desterritorializam o homem de sua vida animal, mais assistem à construção de subjetividades híbridas e tecnologizadas que desfazem as fronteiras entre natureza, cultura, feminino, masculino, humano, máquina, animal. Nosso imaginário e nossa realidade estão povoados de criaturas tanto naturais quanto fabricadas, tecnologias “mestiças” e *cyborg* de sujeito, como nos mostra Haraway (2000). Verdadeira quimera, sem origem, sem identidade de gênero e sem totalidade orgânica, o corpo humano desterritorializa de vez a categoria metafísica e transcendental do sujeito iluminista.

Como se a nos colocar frente a frente com as falências múltiplas do projeto humanista totalitário, esses cruzamentos apresentam a monstruosidade que somos, todos travestis, feitos uns de partes dos outros. E nos damos conta de que o monstro já não é mais nossa aberração, mas nossa materialidade corporal mais atual e verdadeira. Nascemos desespecializados ou multiespecializados, como na biografia do animal com cabeça de gato, cauda de rato e orelhas de cão farejador sonhado por Edgar Allan Poe em *Relato de Arthur Gordon Pym, de Nantucket*, que Borges (2007) transcreve em *O livro de seres imaginários*. O corpo de conformação singular teria sido recolhido entre a fauna “assombrosa, mas plausível” das ilhas antárticas:

Devia ter três pés de comprimento e seis polegadas de altura; as quatro pernas eram curtas e equipadas com garras agudas de cor escarlate, de um material semelhante ao coral. O pelo era homogêneo e sedoso, e perfeitamente branco. A cauda era pontiaguda, como a do rato, e tinha um pé e meio de comprimento. A cabeça parecia de gato, com exceção das orelhas, que eram caídas como as de um sabujo. Os dentes eram do mesmo escarlate das garras. (POE, apud BORGES, 2007, p. 22).

Borges recorta outro fragmento biográfico de uma criatura assim monstruosa no projeto de romance *Preparativos de um casamento no campo*, livro inacabado de Kafka. Um animal meio cordeiro, meio gato,

meio cachorro, com aparência de canguru, cabeça humana, dentes expressivos de felino. Ele movimentava ininterruptamente de um lado para outro uma grande cauda de raposa que o personagem-narrador e herdeiro tenta em vão segurar. Sendo o animal o seu outro, é como se ele tentasse agarrar o próprio rabo, perfazendo o círculo ilógico da narrativa. A escritura se faz mesmo da impossibilidade de deter o texto-animal que ela cria, de cessar sua animação e autorreflexividade quando, pelo mistério do acontecimento autobiográfico de toda criatura, quem é escrito também escreve.

Costumo ter a impressão de que o animal quer amestrar-me; senão, que objetivo pode ter subtrair-me a cauda quando quero segurá-la, e depois esperar tranquilamente que ela torne a atrair-me, e depois tornar a saltar? (KAFKA, apud BORGES, 2007, p. 21).

Outra criatura sem gênero aparece na narrativa “Um cruzamento”, do besteiário de Kafka (1989, p. 46-48). Apesar das semelhanças parciais e contraditórias com espécies assim antagônicas, ele não se reconhece e não é reconhecido em indivíduos de nenhuma delas. Única herança deixada pelo pai, o animal de fato de nada serve ao seu dono. Se houvesse que defini-lo seria por sua infinita inutilidade. Inútil como a arte, pode ser conservado e amado, mas não de fato possuído, como uma herança literária que não pertence de fato ao seu autor, mas que se imiscui na sua escrita feito esse animal terceiro, de modo que não pode mais ser dele apartada. “Às vezes preciso rir quando ele fica me farejando, enrosca-se entre minhas pernas e nem pode mais ser separado de mim”. Produzido por um cruzamento aberrante, o corpo-texto-anômalo, desfaz a relação objetual com o humano em uma escrita onde o animal em devir pode operar o pensamento:

– Eu estava em casa, atirado na cadeira de balanço, com o animal no colo; olhei então, por acaso, uma vez para baixo, e vi que lágrimas pingavam de seus imensos bigodes. – Eram minhas, eram dele? – Teria esse animal com alma de cordeiro também um coração humano? (KAFKA, 1989, p. 47).

Indivíduos híbridos que frequentam o besteiário de Kafka se inscrevem, como o cordeiro-gato, nessa animalidade informe e autobiográfica. O devir da escrita e dos seres sempre se deixa precipitar

por um anômalo, que não é nem indivíduo, nem espécie, pois não se pode classificá-lo seguindo um modelo. Tomando a literatura de Kafka como laboratório de anomalias e metamorfoses, Deleuze e Guattari (1997, p. 25) afirmam que todo animal visto em relação a sua matilha tem seu anômalo, o qual não corresponde à forma do anormal que se costuma atribuir-lhe para fazê-lo operar como oposição a um padrão. Nos devires e metamorfoses, todos os termos se distanciam de si mesmos, ou seja, de suas filiações a grupos de padrão reconhecido.

Um acontecimento de anomalia também ocorre com o cachorro-quati da crônica-conto “Amor”, de Clarice Lispector. A narrativa inicia com o espanto de dois amigos que avistam na rua um animal esquisito, com atitude de cachorro, preso à coleira e guiado por um dono ostentando igualmente a “atitude de um homem com o seu cão”. Só que não era:

Era um quati que se pensava cachorro. Às vezes com seus gestos de cachorro retinha o passo para cheirar coisas – o que retesava a correia e retinha um pouco o dono na usual sincronização de homem e cachorro. Fiquei olhando aquele quati que não sabia quem era. (LISPECTOR, 2012, p. 61).

À diferença do “anormal”, o “anômalo” não é, portanto, excepcional em relação às características homogeneizadas do seu grupo, mas em relação a uma multiplicidade heterogênea. “É verdade que poderia ser apenas uma variação individual da raça. Pouco provável no entanto.” (LISPECTOR, 2012, p. 59). Como desvio do desvio, nem quati nem cão, o animal de Clarice é um terceiro que não pode ser reconhecido em nenhum grupo. Por isso a voz narrativa o imagina a dizer constrangido quando o homem o leva para brincar na praça: “Meu santo Deus, por que é que os cachorros me olham tanto e latem feroz para mim?” (LISPECTOR, 2012, p. 61).

Entre humanos e animais anômalos não está mais em questão quem imita quem, quem é o animal de quem, mas como se produz a abertura para as possibilidades de fazer existir esse desvio à norma. “Só depois entendi que minha atrapalhão não era propriamente minha, vinha de que aquele bicho já não sabia mais quem ele era, e não podia portanto me transmitir uma imagem nítida.” (LISPECTOR, 1992, p. 60). Com essas criaturas literárias inclassificáveis, kafkianas e clariceanas, confusas sobre o que são, entendemos o mistério do amor inumano. À diferença do “amor ruim”, como o do personagem humano de “Amor”,

que adultera a essência de um ser coisificando-o para poder usá-lo como um cão, o amor inumano só hospeda o estrangeiro, só ama o que não conhece.¹⁵⁷

Esse texto de jornal irreconhecível, falando de assuntos estranhos ao meio, de modo habitualmente *sui-generis*, ganhará uma dobra na mesma seção de uma edição seguinte, onde a escritora-jornalista apresenta a recriação leiga e também anômala de um leitor que se assina com uma inicial ilegível (como a identidade do *quati-cão*). Logo no título, a narradora *esclarecerá* um pouco mais essa *afecção* inumana, ao acrescentar à palavra amor uma enumeração de materialidades heterogêneas coexistindo sem contradição: “Amor, quati, cão, feminino e masculino.” (LISPECTOR, 2012, p. 63).

No prefácio de *Epistemologia e sociedade: o terceiro instruído*, Serres (1993) apresenta o Arlequim como conceito desse ser travestido, composto de peles, línguas, raças, etnias. Nasce sem gênero, aprende a ser homem ou mulher e torna-se um hermafrodita. Ou no recorrente exemplo do canhoto, que aprende a ser destro, mas permanece também canhoto e se torna um ambidestro, que não se define nem por um lado nem por outro.

Nascido gascão, continua assim e torna-se francês, realmente mestiço; como francês, viaja e torna-se espanhol, italiano, inglês ou alemão; casa-se e aprende a sua cultura e a sua língua (SERRES, 1993, p. 60).

Apoiado em exemplos assim, Serres identifica o protótipo do terceiro que desestabiliza a posição original e a posição aprendida, escapando à lateralidade direita e esquerda, masculino e feminino para se constituir o outro da margem. Mais do que isso, o terceiro mostra que a instrução, no sentido laico, é sempre um processo de mestiçagem e cruzamento de corpos a produzir como significante uma individuação instável que se faz do desvio da norma, como explica o filósofo. O “terceiro instruído” indica, assim, uma nova posicionalidade para o “terceiro excluído”, mostrando que a margem, a aberração, a anormalidade que não se contém à dicotomia traduzem nossa mais pura

¹⁵⁷ “Imagino também que, depois de um perfeito dia de cachorro, o quati se diga melancólico, olhando as estrelas: ‘que tenho afinal? que me falta? sou tão feliz como qualquer cachorro, por que então este vazio, esta nostalgia/que ânsia é esta, como se eu só amasse o que não conheço?’” (LISPECTOR, 1992, p. 61)

atualidade. Na mestiçagem, o corpo textualiza uma aprendizagem do híbrido que faz do sujeito uma organicidade laica, ou uma laicidade de monstro.

O que pode nos mostrar agora debaixo de sua pele essa laicidade de monstro atual, tatuado, ambidestro, hermafrodita e mestiço? Sim, o sangue e a carne? A ciência fala em órgãos, funções, células, moléculas, para acabar confessando que há muito tempo não se fala mais em vida nos laboratórios; mas a ciência nunca fala em carne, que significa precisamente a mistura de músculos e sangue, de pele e pelos, de ossos, de nervos e de diversas funções que se misturam aos objetos de análise do saber. (SERRES, 1993, p. 23).

Por analogia, poderíamos desejar que ocorresse o mesmo em relação à inumanidade do homem e que o animal pudesse ser a presença luminosa de um terceiro pensante: nascido animal e tendo passado pelo processo de humanização, permanece um animal, mas vem a ser também inumano pelo devir, pela arte, pela literatura, pela loucura, sem que esse inumano seja obrigado a se esconder nos grotões da alma. (E sobretudo, sem que esse inumano seja o mesmo do agenciamento de subjetividades inferiorizadas produzido pelo estado de exceção).

É preciso que o canhoto se incline para a direita e o destro para a esquerda a fim de despertarem assim da sua quietude animal, ou do seu sono mortal, para aquecerem a sua paralisia. E, fazendo isso, passam pelo centro. (SERRES, 1993, p. 39).

Misturando a carne e o sangue, o manto-arlequim se tece na indiscernibilidade entre a pele e a roupa, o homem e o meio, a natureza e a cultura, o humano e o inumano. A ordem da essência e da interioridade explode pelo impacto do outro, provocando processos de subjetividade caracterizados pela intersecção do heterogêneo. Multimisturas, contaminações proibidas entre fronteiras historicamente demarcadas pela educação formal abolem também os limites entre ficção e realidade, virtual e real, biologia e tecnologia.

Ao mesmo tempo em que renovam a despedida do corpo-natureza, essas composições operam, paradoxalmente, uma retomada dolorosa e violenta desse corpo, radicalizando sua apropriação como pura cultura,

instrução e exterioridade. O conceito de interioridade sofre um desfazimento, porque a exterioridade-arlequim é o mais interior do ser. Por essa indissociação de monstro entre interior e exterior, “seu espírito assemelha-se ao manto despido do Arlequim.” (SERRES, 1993, p. 60).

Com essa imagem, Serres nos produz uma questão sobre a possibilidade de o terceiro instruído apontar para uma crise do fundamento da própria modernidade, de ordem política, moral, religiosa, metafísica, como a vislumbrada no ensaio “O inumano”, por Manoel Pinto (2004, p. 261). Não seriam “o grotesco, o estranho, o disforme, o onírico, o desviante e o perverso”, que a cultura do fundamento único traduz como não-humanos, “modos de a um só tempo, presentificação da experiência do choque que está no cerne da condição moderna e de abalar nosso sistema de representações, constituindo, pela enunciação do não-sentido, um sentido renovado, conseqüente com a perda de um fundamento único para o existente”?

Longe de ser uma zona de conforto, a posição de terceiro se caracteriza pelo instável: está sempre aberta a levar a uma nova aprendizagem, a um novo terceiro lugar, a um novo devir. A aprendizagem do ser ocorre no intervalo entre o conhecido e o desconhecido, ensina Serres. O terceiro poderia ser visto, nessa perspectiva, como o infinito no sentido da proposição de Lévinas sobre a infinitude do olhar do outro, cuja força de atração está justamente em ter um conteúdo que o eu não tem.

O infinito é alteridade inassimilável, diferença absoluta com relação a tudo o que se mostra, se sinaliza, se simboliza, se anuncia e se relembra – com relação a tudo o que se apresenta e se representa e por aí se ‘contemporiza’ com o finito e o Mesmo. (LÉVINAS, 2010, p. 83).

À medida que não conheço o infinito do outro, ele se apresenta como um constituinte, não como um constituído tal qual me vejo e me reconheço. É no olhar do outro que eu me reconheço e, no entanto, sou tão somente um traço diferencial entre a coisa e uma rede diferencial que se apresenta para fazer a coisa aparecer. Mil fissuras, mil diferenças explodem então, emperrando a máquina da dualidade.

3.2.13 Atrás da estrutura, atrás do pensamento, no infinito da literatura

A oposição entre natureza e cultura se fundamenta em uma nostalgia em relação ao início do homem selvagem. Mas como é possível pensar a natureza sem a cultura, se a cultura que teoricamente veio depois condiciona a noção de natureza que colocamos no lugar de uma origem? Derrida (2002a) mostra que o cru não é uma identidade, um sentido pleno em si mesmo: o sentido do cru só aparece na sua relação de diferença com o cozido. Cada termo só se define pelo seu oposto.

Da mesma forma, a psicanálise clássica depende da distinção entre homem e animal para afirmar sua própria identidade como ciência. Estruturalmente, essa oposição fundamental permite-a, por exemplo, definir o homem como o animal que apaga os seus rastros. Mas embora se estabeleça valorizando uma diferença pressuposta, a dicotomia humanista anula as múltiplas possibilidades de diferimento. A diferença não faz devir quando usada para apagar a singularidade do outro e subordinar a existência do outro à função de contraponto do eu. Ela só faz devir quando opera para desorganizar o eu em sua necessária articulação com as semelhanças.

Movimentos de ruptura e redobramento dão a ver a relação *bricoleur*¹⁵⁸ de Lévi-Strauss com o legado estruturalista de sua própria obra. Tendo aprendido com a provisoriade/pluralidade de centro e a ausência de autor, de sujeito e de referência nos mitos, treze anos depois do lançamento de *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss (2010) vai dizer que a oposição entre natureza e cultura, a qual ele passa a contestar, tem valor principalmente metodológico. Ao mesmo tempo em que supera essa antinomia, ele retoma e reapresenta sobre outros moldes a perspectiva estruturalista. A linguagem carrega em si a necessidade de sua própria crítica, nos ensina Derrida e, por esse princípio, Lévi-Strauss permanece fiel a esta dupla intenção: “conservar como instrumento aquilo cujo valor de verdade ele critica.” (DERRIDA, 2002a, p. 238).

¹⁵⁸ Em *A escritura e a diferença*, Derrida (2002a, p. 239) explica com base no próprio Lévi-Strauss: *bricoleur* é “aquele que utiliza ‘os meios à mão’, isto é, os instrumentos que encontram à sua disposição em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir e à qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-los, não hesitando em trocá-los cada vez que isso parece necessário, em experimentar vários ao mesmo tempo, mesmo se a sua origem e a sua forma são heterogêneas etc.”

Momento autorreflexivo dessa rede de pensamento também retomado e agenciado por Viveiros de Castro (2011), que examina como o discurso de Lévi-Strauss levou-o a se rever e a postular um novo estatuto, sem descartar de todo o anterior (bem ao modo que ele concebeu como bricolagem). Dentro do método desconstrucionista de Derrida, Viveiros de Castro mostra a relação ao mesmo tempo de ruptura e continuidade do perspectivismo com o estruturalismo. Partindo da herança do antropólogo francês até chegar a uma nova proposição para a relação natureza-cultura, discute, paralelamente, o modo como o próprio Lévi-Strauss superou o pensamento por aporias sem, contudo, negar a materialidade delicada e complexa dessa diferença estruturante, mas igualmente cambiante e flexível.

Tendo estruturado as bases teóricas e as antinomias sobre as quais se ergue o edifício da cultura humana, Lévi-Strauss foi um dos poucos pensadores do seu tempo que não aderiram ao discurso e à euforia humanista. Entendeu que o conceito de humanismo se desdobra à custa de tudo o que não é humano e que o antropocentrismo gera uma guerra contra as outras espécies e contra o próprio homem. Seus livros, entrevistas e artigos são muito explícitos na crítica ao sentimento de superioridade da espécie e ao humanismo que tentou separar o homem de todas as outras manifestações da natureza. Esse olhar que derivou do aprendizado com a literatura e a mitologia ameríndia, onde os seres estão em vertiginosa transformação, contribui para postular o homem além de um regime de identidades estável. Em vez de dar ao homem estatuto próprio e rígido sob o preço de manter a ordem da separação com a natureza, esse pensamento ajuda a restituí-lo às múltiplas possibilidades do devir.

Ao final do terceiro volume de *Mitológicas*, Lévi-Strauss (2010) mostra que enquanto o homem branco só pensa em proteger-se ele próprio dos perigos do meio, os indígenas fazem rituais com a finalidade de proteger a natureza da contaminação vinda do sujeito. Sua ideia de sujeito não está em René Descartes, mas em um Rousseau muito particular e lévi-straussiano, “o primeiro a proclamar que a finalidade última das ciências humanas não é a constituição do homem, mas sua dissolução”, conforme assinala Werneck (2012). Em homenagem a esse Rousseau, menos contraditório em relação àquele que aposta em uma visão dual e contratual entre natureza e sociedade, ou aquele que defende a bondade apriorística do homem selvagem, escreve talvez sua mais impactante crítica ao humanismo. A integridade da citação no original, para reler:

N'est-ce pas le mythe de la dignité exclusive de la nature humaine qui a fait essayer à la nature elle-même une première mutilation, dont devaient inévitablement s'ensuivre d'autres mutilations? On a commencé par couper l'homme de la nature et par le constituer en règne souverain ; on a cru ainsi effacer son caractère le plus irrécusable, à savoir qu'il est d'abord un être vivant. Et en restant aveugle à cette propriété commune, on a donné le champ libre à tous les abus. Jamais mieux qu'au terme des quatre derniers siècles de son histoire, l'homme occidental ne put-il comprendre qu'en s'arrogeant le droit de séparer radicalement l'humanité de l'animalité, en accordant à l'une tout ce qu'il retirait à l'autre, il ouvrait un cycle maudit, et que la même frontière, constamment reculée, servirait à écarter des hommes d'autres hommes, et à revendiquer, au profit de minorités toujours restreintes, le privilège d'un humanisme corrompu aussitôt né pour avoir emprunté à l'amour-propre son principe et sa notion. (LÉVI-STRAUSS, 1973, p. 49-55).¹⁵⁹

Em entrevista a Didier Eribon, o antropólogo dirá ao final da vida que “o mundo começou sem o homem e acabará sem ele” (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 227). Nesse mesmo discurso, ele reafirma a vacina contra a “ vaidade antropocêntrica ” como única esperança para a humanidade. Finalmente, só lhe resta derrubar o último pilar desse narcisismo de espécie: a linguagem. Lévi-Strauss então duvida do pressuposto linguístico sobre a propriedade tipicamente humana da linguagem e inclusive da anterioridade do homem nesse domínio. E o faz

¹⁵⁹ “Começou-se por separar homem da natureza, e por constituí-lo em reino soberano; acreditou-se assim apagar sua característica mais inquestionável, a saber, que ele é antes de mais nada um ser vivo. A cegueira diante dessa propriedade comum abriu caminho para todos os abusos. Nunca como agora, ao cabo dos quatro últimos séculos de sua história, pôde o homem ocidental se dar conta de como, ao se arrogar o direito de separar radicalmente a humanidade da animalidade, concedendo à primeira tudo aquilo que negava à segunda, ele abria um ciclo maldito, e que a mesma fronteira, constantemente recuada, servia-lhe para afastar o homem 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.” (Tradução de Viveiros de Castro, 2011, p. 370).

ainda sob as bases do estruturalismo, ao apontar para a correspondência funcional entre o código genético e o código verbal que existe no próprio interior da matéria viva. Nesse sentido, compreende-se sua inclinação em admitir que o pensamento começa antes do homem, no interior das células pensantes, à medida que colocam em prática uma “estrutura lógica”.

A desconfiança sobre o homem como origem de toda a lógica estrutural que começa a ganhar corpo no século XX postula a sua retirada do centro do pensamento até desabilitar a própria estrutura. Essa virada implica reescrever os direitos humanos e re-fundar uma moral que se estenda a todas as espécies vivas. Foucault chamou esse movimento necessário, no qual ele inscreve Lévi-Strauss, Demezil e Lacan, de “desantropologização do pensamento”. Destinada a liberá-lo das “sujeições antropológicas”, ou seja, do homem como objeto e sujeito de todo conhecimento, essa ruptura deveria buscar o pensamento atrás do pensamento, o discurso atrás do discurso e o sistema atrás do sistema, ainda que esse pensar um fora do homem se limite a um brevíssimo intervalo entre sua abertura e fechamento.

Em todas as épocas, a maneira como as pessoas refletem, escrevem, julgam, falam (mesmo nas ruas, nas conversações e escritos mais cotidianos), inclusive a maneira como as pessoas experimentam as coisas, como sua sensibilidade reage, toda a sua conduta é comandada por uma estrutura teórica, um sistema, que muda com as idades e com as sociedades, mas que está presente em todas as idades e com as sociedades. [...] Ele é o fundo sobre o qual nosso pensamento ‘livre’ emerge e cintila durante um instante. (FOUCAULT, 2011, p. 147).

Pôr a claro esse sistema de antes de todo o sistema é a tarefa das teorias, afirmou o filósofo. Trata-se de recuar a um ponto de vista anterior ao conceito de homem e à invenção do sujeito empírico-transcendental kantiano e alcançar um sistema que rompe com o sentido, com o centro, com a referência, dirá Foucault. E para quê? Para escapar aos conceitos humanos que determinam nossa visão do mundo e são nossa fonte de entendimento moral. Libertar o homem da condição de privilégio ontológico para libertar o pensamento. Finalmente, para levá-lo, mesmo que por em uma fração de segundo, a pensar fora do “sistema” onde se assenta o “pensamento anônimo e obrigatório” de que fala Foucault. Trata-se de buscar um fora onde se agita um pensamento igualmente

anônimo e pluralista, valendo-se da potência do próprio pensamento e da própria escritura de volatilizar esse sujeito e remeter-se a um fora:

Essa irregularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. (FOUCAULT, 2009a, p. 268).

Como experiência do limite, a literatura não cessa de fazer evaporar esse resíduo, “o famoso e antigo Eu” de que fala Nietzsche (2012, p. 27). Em *Além do bem e do mal*, o filósofo qualifica como uma farsa dos lógicos afirmar que o eu dá condição de enunciado ao “penso”. Chama de supersticiosas as teorias que sustentam o “eu” como causa determinante do pensar e propõem que o pensamento seja efeito ou predicado desse ser pensante. Ao contrário, a filosofia da carne propõe: se “algo” pensa, não é o mesmo que o “ilustre eu” e não é mais que uma hipótese – esta sim, um efeito de sentido (como dirá Foucault). “Quero dizer que um pensamento vem quando ‘ele’ quer, não quando ‘eu’ quero; de tal maneira que seria faltar a verdade do fato assegurar que o sujeito ‘eu’ é a condição do predicado ‘penso’.” (NIETZSCHE, 2012, p. 27). Assim, superar pela escrita a “superstição do eu penso” como a “certeza imediata” da qual derivaria o pensamento significa alcançar o pensamento como um “algo indeterminado”, um saber sem sujeito, sem identidade, que atravessa a história e encobre o homem.¹⁶⁰

Uma escritora xamânica diz: “Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo”. E então essa feiticeira pergunta ao seu *és-tu* com a sua coragem de verdade e liberdade de pensar: “Será que isso que estou te escrevendo é atrás do pensamento?”

¹⁶⁰ Em “A ‘morte’ do homem como um fim da sociedade”, o sociólogo Marcos Aurélio Lacerda da Silva (2013, p. 23) relaciona as ideias sobre o pensamento sem sujeito de Foucault à teoria de Gabriel Tarde em defesa de um “psicomorfismo universal” ou de uma inteligência do orgânico e do inorgânico que contradiz o privilégio ontológico da vida mental humana. Na perspectiva de Tarde, o limite entre matéria e espírito não é o homem, mas uma força de dupla face que atravessa o ser: a da estabilidade, relacionada à lógica da permanência e a da afirmação e movimento, que se associa à despersonalização, à desfiliação, à transformação, enfim, ao desejo de sair de si.

(LISPECTOR, 1998a, p. 33). E esse tu devolve à escritura a perspectiva de sujeito para que ela lhe responda com assombramento: “O que estou te escrevendo não é para se ler, é para ser”. Vejamos até onde essa narrativa que não se conta, se escreve, nos leva, sabendo já que o que ela sabe de si e do outro, o sabe *par coeur*.

4 VER, PENSAR E ESCREVER COM(O) UM ANIMAL

4.1 MORRE O AUTOR, NASCE A BARATA

*“A ovelha pronta para o sacrifício,
ela sabe balir, ela sabe falar, ela escreve, vai parir
o poema, começar tudo outra vez”*
(Adélia Prado, 1991, p. 68).

Como é possível escrever o outro absoluto que é trânsito, híbrido, que é significante, não significado, constituinte e não constituído? Se a literatura se produz no deserto de vozes, onde só há o corpo da escritura, como é possível criar o desconhecido, deixar atuar o estranho, deixar que a diferença que constitui e impede a escritura do outro faça justamente daí sua possibilidade? E como é possível para um ser de vergonha e de conceitos fazer atuar no palco da linguagem e da ficção um ser que só ele pode nos ver nus, estando nós cobertos¹⁶¹ e ele nu, olhando-nos nus sem se saber nu, conforme mostra Derrida? (2002b). E antes, ainda, como é possível para um ser de fala, dizer em nome de um ser de voz?¹⁶²

E continuando a ecoar Derrida (2002b), seria preciso fazer derivar ao escrevente a pergunta que o filósofo fez a si mesmo: como o animal que eu sou pode falar na escritura? E persistindo nesse fluxo interpelativo, perguntar ainda: como é possível escrever no lugar do bicho, mobilizando

¹⁶¹ E Derrida se pergunta ainda: “Que me dá a ver esse olhar sem fundo? Que me ‘diz’ ele que manifesta em suma a verdade nua de todo olhar, quando essa verdade *me dá a ver* nos olhos do outro, nos olhos *vendo* e não apenas *vistos* pelo outro?” (2002b, p. 30).

¹⁶² De acordo com a distinção aristotélica entre voz e linguagem (*phoné* e *logos*) retomada por Agamben (2008a), somente o homem entre os vivos possui a linguagem, enquanto a voz, como índice da dor e do prazer, pertence a todos os outros. Partindo dessa questão clássica, Agamben vai inferir uma inversão sobre o princípio aristotélico: a voz, privilégio dos animais, esteve desde a aquisição da linguagem vedada ao homem. Essa insistência na ausência de voz marca uma aposta no sentido logocêntrico da escritura, enfatizada, sobretudo, pelo Derrida de *A escritura e a diferença* (2002a). A essa condenação ao silêncio, a própria literatura se contrapõe, com a participação de inúmeros escritores, incluindo Francis Ponge e Clarice Lispector – ouvinte atenta do *tec-tec* de sua máquina de datilografar, da voz dos silêncios gráficos, das pausas e respirações marcadas e hibridizadas no corpo da escritura (o que, aliás, Laurence Sterne, de *Tristram Shandy*, e Machado de Assis, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, sempre fizeram).

a sensorialidade e a organicidade da voz animal ausente da palavra e do raciocínio de linguagem humana? Como é possível traduzir a dor, o instinto, a raiva, o afeto, o cheio, o vazio na voz animal se os humanos escritores estão suspensos na linguagem? E se nosso saber, nosso conhecimento, nossa infância, nossa história se produzem na privação desse *experimentum linguae*, dessa língua indivisa? (AGAMBEN, 2008a, cf. p. 14). E ainda: quem faz o outro? E o mais importante: como um ponto de vista humano cria o inumano? Seria então preciso retornar às questões de Barthes ao procurar o dono da voz na narrativa em *Sarrasine*, a novela de Balzac: Quem fala aqui? Quem fala como monstro, como bicho, como inumano, como mulher, como criança, como outro? E a resposta do próprio Barthes:

Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, 1984, p. 49).

A escrita começa no ponto de ebulição em que o autor se evapora para deixar emergir a potência autônoma, coletiva, impessoal e inumana da linguagem. Se há possibilidade da alteridade e da literatura acontecerem ela está na perda da autoridade e na ausência do autor. A escritura só se compreende e se procede por saltos no tempo e na história desde o presente de quem lê e escreve, diz Derrida (2002a, p. 63). Esse procedimento, a torna perigosa: “A morte passeia entre as letras [...]. O que está evocado pela escrita já não está mais”. Nesse sentido, o autor é o que diz sobre os judeus *Le livre des questions*: “Tu és aquele que escreve e que é escrito” (apud DERRIDA, 2002a, p. 54). A escrita é máquina de destruição da centralidade subjetiva na produção do texto.

Também ausência do escritor. Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda, para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe de sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. (DERRIDA, 2002a, p. 61).

No parentesco da escrita com a morte, da escrita que dribla a finitude humana eternalizando o homem para a história, Foucault (2009a, p. 269) percebe o sinistro paradoxo deste tempo: “A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor”. E o filósofo lembra que a relação da escrita com a morte também se manifesta no apagamento da individualidade do sujeito que escreve. Multiplicar-se, dividir-se, partir e não perpetuar-se fazem parte do ritual da escrita. No espaço de suspensão da subjetividade da escrita, o autor pode despistar seus rastros ou apagar a marca de sua singularidade.

Um paradoxo inverso ao de Foucault (2009a, p. 268) se apresenta: a morte do autor liberta-o da intenção e da expressão e ao mesmo tempo o salva do epitáfio do livro com a vitalidade da leitura. Bastando-se a si mesma, a escrita “não está obrigada à forma da interioridade”, nem comandada por seu conteúdo ou significado: “ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada”. A escrita, nos lembra ainda o filósofo, se desenrola como um jogo que vai além de suas regras e passa para o fora. Marca que presentifica a ausência do autor, a assinatura é índice desse processo de aparecimento/desaparecimento que vai se aprofundar na leitura: “A marca do autor nada mais é do que a singularidade da sua ausência.” (Foucault, 2009a, p. 269).

Barthes argumenta em favor da escrita como um lugar vazio da pessoa e, portanto, do próprio corpo do autor.

A enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar ser preenchido pela pessoa dos interlocutores; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquilo que escreve, tal como o Eu não é senão aquele que diz Eu: a linguagem conhece um sujeito não uma “pessoa”, e esse sujeito é vazio fora da própria escrita que o define (BARTHES, 1984, p. 51).

Vista sob o prisma da morte (não apenas do sujeito centrado na escrita, como em Foucault, mas da morte do corpo da pessoa, como em Barthes), a escrita remete-se ao fora da pessoa e do sujeito. Porque se apresenta a si mesma, ela libertou-se do jogo da representação autor-mundo-obra. Mais do que descolar a análise da obra da linha biográfica do autor, essa morte liberta o texto da determinação da pessoa, lançando-a no devir do entrecruzamento de linhas onde a vida do autor é

apenas um traço, um agenciamento de linhas possível, sempre contraditório e enganoso. Enquanto devir, a leitura não se estabelece mais como um triângulo que interpõe o autor e a obra ou entre um campo de realidade, o mundo; um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor, como alertam Deleuze e Guattari (1995a, p. 34).

Resumindo, parece-nos que a escrita nunca se fará suficientemente em nome de um fora. O fora não tem imagem, nem significação, nem subjetividade. O livro, agenciamento com o fora contra o livro-imagem do mundo.

Enquanto uma experiência muito mais afetada pela intertextualidade do que pela subjetividade, muito mais perturbada pela alteridade do que pela autoridade, muito mais desencadeadora de processos de devir do que de identidade, a escrita não amarra um sujeito em uma linguagem. Não cristaliza um processo de individuação ou mesmo de criação de personagens e mundos autorais. “Trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.” (FOUCAULT, 2009a, p. 268).

Sob o estatuto da invenção moderna do autor se afirmam o renascimento, o romantismo, o capitalismo, o antropocentrismo, quando a ideia do Homem atinge seu auge, como mostram esses teóricos. Não há acontecimento que instaure mais perfeitamente o conceito de humano do que a ideia de autor e os desdobramentos jurídicos que lhe dão a propriedade da obra e os direitos autorais. O homem funda-se no lastro dessa ideia do criador pela palavra e da afirmação da escrita como possibilidade de fundar a narrativa e a História. Na figura do autor reúnem-se três acontecimentos metafísicos em uma única trindade: o deus, o pai e o gênio artístico e criativo. Juntos eles operam, em última análise, o controle e a propriedade dos significados.

Macherey (1989, p.35) compreende a analogia entre deus e o autor pelo modo tautológico de reprodução. Embora seja a sua atualização secularizada, o autor preserva o mesmo princípio circular da gênese divina, circunscrita aos recursos de sua natureza autoidêntica: “O homem faz o homem”. A afirmação de que o escritor ou o artista é um criador pertence, segundo Macherey, a uma ideologia humanista. Nesse sentido, diz ainda, Aristóteles é o teórico do humanismo, pois através de uma contínua e ininterrupta investigação liberta, a partir dele mesmo, o que já existe, no chamado método da maiêutica. Assim, o gesto da escrita se

funda na mesma ordem paradigmática do homem: “criação é automultiplicação” (MACHEREY, 1989, p. 32).

A lógica humanista, pela qual o “valor Homem” e o ideal de criatividade encontram-se intimamente relacionados, não pode prescindir do controle da autoria. É ela que dá sustentação à ideia do homem como criador, origem do pensamento e fundador do mundo. O mesmo sujeito pontual da escrita, princípio e termo de explicação que reduz a obra a uma individualidade que o desfazimento do autor em favor de uma instância coletiva e impessoal de vozes torna intangível.

Desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfazimento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (BARTHES, 1984, p. 49).

Compreende-se daí porque o levante crítico contra a morte do autor tenha um viés humanista, como mostra Duque-Estrada (2010, p. 133). Decretar a morte do autor é, por extensão, decretar o fim do estatuto de homem.

Aqui e ali, trata-se sempre de algum tipo de defesa do homem, já que a morte do autor, o seu desaparecimento ou a sua dissolução na ordem autônoma da escrita, vai significar, necessariamente, a morte do próprio valor “Homem”; o que é o caso, aliás, nos textos de Barthes, mas também nos de Foucault, Derrida e muitos outros.

A instância vazia de enunciação assusta esse poderio. Mas o tema da morte do autor não se destina ao extermínio ou aniquilamento do autor ou do sujeito, no entendimento de Duque-Estrada (2010, p. 136). Trata-se, antes, de desfazer a ilusão de sua posição central, privilegiada, “a partir da qual ele se encontraria propriamente ou essencialmente inserido em condições de imprimir movimento e ordem à escrita”. O homem que finda, portanto, é aquele que se postula como indivíduo isolado, em nome do qual se reivindica a posse do discurso e da obra. Em seu lugar nasce uma rede discursiva eminentemente coletiva, que será sempre, transindividual, como argumenta Foucault (2009a).

Longe de ser um acontecimento interior ao sujeito, a morte do autor é um evento da exterioridade da escrita. Continua a se desdobrar e a fazer intersecções com outros eventos filosóficos que repercutem no campo ético e estético. O desapossamento de si e o afastamento do eu promovidos pela escrita não podem ser pensados à luz dos conceitos de autor, sujeito ou homem, porque se inscrevem na zona do neutro, onde toda identidade vem a se perder. A constituição da instância de autoria não é a mesma em diferentes culturas.

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, 1984, p. 49-50).

Abastecida pelo acervo da herança cultural, orquestrada pela figura do xamã, a execução comunitária do mito-canção-narrativa catalisa as energias coletivas em sua atualidade e ancestralidade, de um modo que a nenhum membro da aldeia ocorreria postular a quem cabe sua autoria. Pelo processo de sublevação do autor estreitam-se os laços entre xamanismo e escritura. Entendido como aquele que veste a máscara para tornar-se porta de acesso das forças e vibrações ocultas, o xamã é quase um profissional do corpo. Especialista em trânsitos e transe de si-para-com os outros, ele é “apenas o veículo dessa presença conspícua, aquele que empresta o seu corpo para que o espírito sagrado se materialize e se manifeste diante dos homens”, como analisa Sevcenko (1988, p. 126-127). “Servo arrastado ao limiar da insanidade por uma comunidade que lhe vampiriza as alucinações”, e de quem ele se vinga “retirando desse seu monopólio da loucura todo o poder que ele lhe conceda”. O xamã é o “energómenos’, aquele que é possuído pelos gênios” e não o gênio em si.

Uma *performance* integral: assim pode ser definida a narrativa mitológica. Dela se desdobram a música, a coreografia, a recitação cantada, o canto dançado. “Desencadeada e centrada pelo xamã, ela se torna comunitária; sendo coletiva, se torna irresistível.” (SEVCENKO, 1988, p. 126). Mais do que em qualquer outra manifestação artística, potencializa-se a arte como um modo supremo e solene de experiência da vida que ritualiza o mito, suspende o tempo e faz evadir o espaço. O corpo se liberta dos seus limites físicos, de sua mortalidade, de sua incompletude. É potencialmente o que ocorre no espaço literário. “O

fragmentário se torna uno, o efêmero, eterno e o contingencial, revelação.” E o singular se torna um caso universal, como observou Deleuze (1997).

Procedimentos solenes, conexões ritualísticas análogas que levam à perda cerimonial do controle e dos limites de si: parece estar aí o que de mais forte se produz nas conexões entre xamanismo e narrativa. Não nas ligações determinadas por uma origem vertical – para sempre perdida e irreconstituível, “fantasmagórica”, dirá o próprio Sevcenko. São as semelhanças secundárias, os efeitos ritualísticos da sua prática que atravessam as duas instâncias, e não uma relação apriorística, determinada pela manifestação anterior da oralidade. Sob esse prisma, a metáfora das raízes, associada à ideia de origem, parece inapropriada para evocar a formação rizomática e caótica por excelência que intersecta xamanismo, escritura e narrativa oral, desenvolvimentos profundamente simultâneos e anacrônicos. Mas a imagem ganha exatidão quando se evoca o efeito sinestésico e volátil das nuvens fumacentas, produzidas pela queima das raízes, fumo e ervas mágicas inaladas no *petangua* (cachimbo especial utilizado na casa de rezas). É nas fumaças altas que essas feitiçarias estéticas mostram seus parentescos e atravessamentos subterrâneos. Os transes xamânicos se processam no entorpecimento aéreo, efeito e causa das propriedades alucinógenas das raízes, e no desguarnecimento de si que eles produzem. No espaço literário, estão para sempre turvadas as diferenças entre essas magias.

Nem o corpo nem o seu sujeito podem parar algo que está irremediavelmente em curso e em *revezamento de posses*, como na disputa de perspectivas da ontologia ameríndia. No espaço neutro da escrita escapam o sujeito e a pessoa que escrevem. G.H., a artista-xamã, elabora um exemplo de maestria nessa articulação da arte com o neutro: a massa branca da barata é sua matéria e material privilegiado. A vida do escritor-xamã se faz assim de um eterno nascer e morrer para o outro, como uma respiração bio-gráfica. “Nascimento e morte. Nascimento. Morte. Nascimento e – como uma respiração do mundo.” (LISPECTOR, 1998a, p. 37-38). Morrer para si, nascer para o outro, morrer para o outro, nascer para si. Para falar em “ele” ou “ela” (os outros), é preciso entrar em contato com o outro de si. “Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito. Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando retornar falarei em ‘ele’ ou ‘ela’” (LISPECTOR, 1998a, p. 45).

Ao propor a noção de escritor feiteiro, que se opõe à ideia de autor-Deus, Deleuze (1997, p. 14) mostra que o modo fabular do campo literário produz um necessário apagamento do eu em favor de um agenciamento coletivo de enunciação: “Não há literatura sem fabulação,

mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu”, acrescenta Deleuze. Embora a literatura remeta sempre a agentes singulares, ele explica, não são as duas primeiras pessoas que servem de condição à enunciação literária. “A literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer ‘eu’” (DELEUZE, 1997, p. 13).

Em uma carta famosa a Henri Cazalis, Mallarmé (apud STROPARO, 2010, s/p) escreve sobre seus experimentos com a linguagem para fazer funcionar nela uma autonomia maquínica que coloca o eu como objeto de permanente dissolução: “Isso é para te mostrar que sou agora impessoal, e não mais o Stéphane que conheceste, – mas uma aptidão que tem o Universo Espiritual de se ver e se desenvolver, através do que foi eu”. Essa desapareição do eu é que garante a funcionalidade autônoma da escrita, que constitui, segundo Derrida (1991a, p. 357), uma espécie de máquina:

Escrever é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina por sua vez produtiva, que a minha desapareição futura não impedirá de funcionar e de dar, de dar a ler e a reescrever. [...] Para que um escrito seja um escrito, é necessário que continue a “agir” e a ser legível mesmo se o que se chama o ator do escrito não responde já pelo que escreveu.

Seria preciso alcançar as fronteiras do que essas invenções da ordem da pessoa e do sujeito delimitam para o homem e para o autor como tais. Foucault fala em chegar pela linguagem, experimentada até o seu ponto extremo, vivenciada até o ápice de toda palavra possível, “não ao coração de si mesmo, mas às margens do que limita [o homem]”. Nessa região “informe, muda, não-significante” que ronda a loucura e a morte, há um lugar do pensamento impensável, “onde a promessa de origem recua indefinidamente” (FOUCAULT, 2007, p. 531, grifo nosso). A morte simbólica, ontológica e física do autor, multiplica suas possibilidades, viabilizando e propagando a escritura na cena de um mundo em que o homem experimenta seu descentramento.

Vazio, ausência, o autor não reside nele mesmo, nem em sua mente, ou em um projeto intelectual. Ele só existe mergulhado no corpo do outro e, sendo assim, só ocupa um lugar do qual é o maior estrangeiro. Literatura só acontece como caso universal quando temos a clara sensação o de que alguém que escreve criou uma dobra, uma

exterioridade de si mesmo. “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’ ou ‘nós’ ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). O intruso está em nós, diz Nancy (2000). Algo muito semelhante diz também Rodrigo, o narrador de *A hora da estrela* (LISPECTOR, 2006, p. 33), que faz baixinho, entre parêntesis, quase uma confissão: “(É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esqualido igual a ela)”.

Nenhuma literatura, mesmo a mais biográfica ou autobiográfica, escapa a esse processo de multiplicação de vozes que a conecta imediatamente com uma instância coletiva. Sem esse desaparecimento e esse descolamento do autor um texto não devém literatura. Compete à função fabuladora inventar um povo para si, afirma Deleuze (1997, p. 14). “Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que se faça delas a origem e a destinação coletivas de um povo por vir”.

Quanto mais o autor e seu corpo desaparecem, mais o texto emerge no ritual da arte, onde a principal atuação do sujeito-autor é desinvestir-se de poder. O ato da escrita começa sem a voz e sem o corpo do autor como última explicação. Por isso a escrita não aparece na luminosidade do jardim e do dia, mas, como escreve Derrida (2002a), convoca o encontro na noite, na lavra infinita da interpelação e não na paz da resposta. Ela só se deixa ver no escuro, na noite do deserto. Começa na saída de si, na escavação da terra em direção ao outro. O ser que escreve precisa entrar em ocultamento para que o outrem apareça. Na travessia do deserto da escrita não há o Deus da palavra do jardim, só há, como diz Derrida, esse vale originário do outro no ser, no comum dos seres onde a diferença começa a se produzir. O olhar do outro é a única origem possível da escrita. (DERRIDA, 2002a, p. 52).

Sentei-me de novo na cama. Mas agora, olhando a barata, eu já sei de muito mais.

Olhando-a, eu via a vastidão do deserto da Líbia, nas proximidades de Elxchele. A barata que lá me precedera de milênios, e também precedera aos dinossauros. Diante da barata, eu já era capaz de ver ao longe Damasco, a cidade mais velha da terra. No deserto da Líbia, baratas e crocodilos? (1998b, p. 112)

A crença na obra criada à imagem e semelhança de seu autor-homem, autoidêntico e semelhante a deus e ao gesto de criação do mundo, não explica o acontecimento do devir. Na verdade, o autor é essa

instância tão conectada com a multiplicidade que não há mais nenhum ser para morrer, como naquela citação de Bernard Berenson que Clarice apresentou como epígrafe em *A paixão segundo G.H.*. “A complete life may be one ending in so full identification with the nonself that there is no self to die”.¹⁶³

Mas se no deserto não há a voz do autor, se ela é apenas uma dicção, como escreve Francis Ponge (1997, p. 69), sempre a recuar e a recuar, o deserto é, contudo, povoado pela voz do outro e da própria escritura. É no deserto da escrita, na noite silenciosa da literatura, que o homem pode se reconciliar com as vozes do mundo e da natureza e com a sua própria. Fazendo-as emergir do mutismo profundo, a escrita pode libertar o homem da incomunicabilidade para ver, ouvir, cheirar e sentir o nascer das plantas, os gafanhotos sobre as folhas, a ansiedade seca do ar.

Minhas profundidades são no ar da noite. A noite é o nosso estado latente. E é tão úmida que nascem plantas. Em casa as luzes se apagam para que se ouçam mais nítidos os grilos, e para que os gafanhotos andem sobre as folhas quase sem as tocarem, as folhas, as folhas, as folhas – da noite e a ansiedade suave se transmite através do seco do ar, o vazio é um meio de transporte. (LISPECTOR, 1998b, p. 114).

Se a morte do autor é o lugar onde a escritura se abre para o inumano, o devir é o modo como ela opera o desfazimento do autor em favor dessa multiplicação e aspiração do eu. Literatura é linha de fuga, desvio, desterritorialização do eu, desentronização da pessoa e do império do humano. Ao criar a distância do eu, o escritor entra em devir e pode fazer emergir a experiência infante, a barata ancestral, o vegetal, o petróleo, o monstro – trazidos para a cena da linguagem pela potência inumana da escrita.

A escrita do devir, sem autor, fluida como água viva, assusta e ameaça a ordem do mundo, porque escapa à sina de que tudo tem um criador e uma criatura e de que tudo precisa de uma assinatura para ser nomeado: “Sim, o que te escrevo não é de ninguém. E essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar” (LISPECTOR, 1998a, p. 83). Do mesmo modo que para ver a coisa é

¹⁶³ “Uma vida completa pode encerrar uma identificação tão plena com o não ser que não há nenhum ser para morrer.” (Tradução nossa).

preciso libertar-se da forma do que é visto, para escrever é preciso libertar a palavra da tirania do verbo, fazê-la voz, de modo a libertar também a linha de expressão. “O pensamento dito ‘liberdade’ é livre como ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor” (LISPECTOR, 1998a, p. 89). Como a empregada doméstica que passeia por esses textos, a cantarolar uma canção que para ela não é de ninguém e por isso é dela mesma...

As iniciais que abreviam o nome da artista/narradora em *A paixão segundo G.H.* são em si muito mais a solenidade de um ritual de escrita do que a caracterização de um personagem. Elas somente indicam uma presença, um ser sofrendo intensas e invisíveis transformações. As letras da artista caminham pela narrativa como índices de uma singularidade – assim como as iniciais dos reis egípcios inscritas sobre a cabeça dos escaravelhos, querendo associá-los ao simbolismo sagrado desses animais, atestavam a existência improvável dos faraós.

É toda essa a liturgia da escrita. Como um escaravelho, o escritor empurra entre as patas uma bola de excrementos da qual se alimenta e que vai, fecundada por ele, alimentar as larvas de outros insetos-fêmea que vão também ali depositar seus ovos. Vida e morte se refazem no ciclo de um dia: o velho besouro que morre ao ocaso, dando origem a outro que nasce do ovo fecundado ao amanhecer, coloca em funcionamento uma vida que renasce de si mesma para gerar a eternidade de uma finitude. Desse funcionamento de corpo nasce o simbolismo do escaravelho:

O simbolismo vem também do comportamento do escaravelho-bola ou pilular, que se enrola como uma bola – representação do Ovo do mundo, de onde nasce a vida, a manifestação organizada. (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1999, p. 383).

Curioso que, para dar prova de seus atos, o *imperator* se valia também de um procedimento ritualístico: autenticava os documentos com um selo de escaravelho onde fixava suas iniciais. A biografia de muitos imperadores egípcios foi reescrita apoiando-se nessas assinaturas do soberano no corpo do animal que, se de um lado significam um traço único de sua existência, de outro, são também um traço de seu desaparecimento. Como o nome do autor, a assinatura-escaravelho atesta, assim, uma origem perdida que será encoberta pelos invólucros do tempo e da história: “Olhei: a barata era um escaravelho. Ela toda era apenas a sua própria máscara.” (LISPECTOR, 1998b, p. 116).

As abreviaturas estão agora ausentes na crosta desbastada da barata (ex-lagosta, ex-escaravelho). Como a barata partida na porta do armário, a artista perdeu sua mala com as abreviaturas. Perdeu dolorosamente os seus invólucros (os seus papéis) humanos para chegar ao núcleo animal, num trânsito interior e imperceptível. Sem nome, sem assinatura, sem selo para suas iniciais, G.H. se expõe diante do animal, desenhando-se nua sobre a pedra. E então ela pede que a outra barata a aprenda, que a diga, que a escreva, como um dia os antigos crustáceos foram, nas paredes das cavernas, a primitiva escritura do homem. Como os animais foram a assinatura que atesta um princípio em comum no experimento da escrita e da linguagem.

Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres que ser bipartido pela porta de um guarda-roupa, sem antes ter quebrados os teus invólucros de medo que com o tempo foram secando em invólucros de pedra, assim como os meus tiveram que ser quebrados sob a força de uma tenaz até que eu chegasse ao tenro neutro de mim – se tu puderes saber através de mim... então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta e perder todas as minhas malas com suas iniciais gravadas. (LISPECTOR, 1998b, p. 115).

Se somos a vida que em nós corre por um fio, se estamos no limite com a morte, nossa existência se faz de uma solenidade inteira. “Quando uma pessoa é o próprio núcleo, ela não tem mais divergências. Então ela é a solenidade de si própria, e não tem mais medo de consumir-se ao servir ao ritual consumidor.” (LISPECTOR, 1998b, p. 115). Onde pode ocorrer esse encontro entre núcleos de viventes a não ser no silêncio ancestral, no fundo comum de toda matéria? A não ser na escritura? O buraco onde jorra o petróleo, a matéria-prima do eu e do outro, a gruta “onde se unem estalactites, fósseis e pedras” (LISPECTOR, 1998a, p. 15) estão nas profundezas, mas o traço da existência está na superfície desértica da escrita, no desenho nu sobre o papel/parede das cavernas. Na superfície de inscrição, a barata, assim como o grilo, o ovo, o homem, a palavra, são puro traço, pura escritura, uma exterioridade oca e prenhe de matéria vivente.

Há muito tempo fui desenhada contigo numa caverna, e contigo nadei de suas profundezas

escuras até hoje, nadei com meus cílios inúmeros – eu era o petróleo que só hoje jorrou, quando uma negra africana me desenhou na minha casa, fazendo-me brotar de uma parede. Sonâmbula como o petróleo que enfim jorra. (LISPECTOR, 1998b, p. 114).

Do empreendimento para que a literatura seja paradoxalmente o lugar de morte do autor, do indivíduo e do sujeito, para que a leitura seja agenciamento de seres e não espelho, reflexo narcísico e monológico de si mesmo, prospecta-se a abertura para o outro. Não cabe mais chamar esse outro de *persona-gem*, se o que a máquina literária produz não são pessoas, mas devires. Baratas, monstros, bestas, flores, rios: por essas bocas inumanas com um lábio interno e outro externo, o escritor atravessa os espelhos, no gesto de colocar em cena seres que não são imagens idênticas de si mesmo.

A escrita só se potencializa como gesto, fora da lógica criador-criatura. Então, retomando a questão inicial que provocou essa digressão: quem fala o inumano na escritura? Se o poema tem sua própria voz, quem dá a voz ao animal do poema? A resposta está naquela dedicatória de Derrida ao outro do poema-ouriço que é preciso trazer outra vez e recontá-la para que na máquina de guerra da escrita, a lógica do fragmento-nômade mine de pólvora a máquina do decalque dos sentidos, como na fórmula de Clarice. Se o poema existe, é porque não há sujeito, se o inumano fala, é no sem sujeito. “O poema eu não o assino, o outro o assina” (DERRIDA, 2001, p. 113).

Não é o autor, não é o sujeito, não é decididamente o eu quem escreve o animal. A morte do autor e o devir do escritor fecundam a literatura. Ele, como o leitor, como o outro, se expõe animal autobiográfico, num mundo de cifras e signos, onde tudo se torna texto. O homem não é o rei da criação, ele a persegue, nos diz Ponge (1997, p. 69). Ele a segue e é perseguido, como a escritura segue o animal. Cada presença é, de certa forma, uma escritura, uma biografia que se conta a si própria, diz essa ideia que está em Derrida (2002b), mas também em Ponge (1997, p. 75). As coisas e seres mudos o poeta diz. O mundo mudo é sua “única pátria”.

Enquanto “embaixadores do mundo mudo”, os poetas murmuram, balbuciam, até fazer se confundirem na noite da razão as coisas e suas representações. (PONGE, 1997, p. 74). Os próprios homens são mudos, não só pelas razões políticas que os privam do discurso, mas também porque nada estão autorizados a falar de sua natureza muda. A natureza

toda, incluindo a do homem, participa da orquestra muda do mundo. Ela forma, segundo Ponge, uma escritura do tipo não significativo ou fora dos sistemas de significações, como uma notação musical. É como se uma camada imersa na sua invisibilidade e mutismo permanecesse incomunicável para nossos sistemas de referência. “Incomunicabilidade das pessoas, das mônadas” (PONGE, 1997, p. 85).

Há sons comunicativos da escritura que são vozes – a voz animal dos seres e objetos na vida da escritura. De certo modo, no espaço literário, o homem refaz com o mundo que a narrativa cria a relação direta com o meio da qual a própria linguagem o separou. Nesse espaço ele se conecta com uma segunda natureza (uma sobrenatureza para referenciar o narrador-xamã) povoada de vozes e emoções, na qual cada fonema se parte na boca como um som íntimo do corpo. É assim, na abertura para a voz inumana e para a existência comovente dos seres e das coisas “muito particulares” da escritura, que ela é mais fiel ao homem. Mas basta fazer dela um espelho de representação de um mundo que lhe é anterior e que já não é vida, basta torná-la um teatro de marionetes que são antes do “instante-já” da escritura para que o encanto se perca. “Basta talvez *nomear* qualquer coisa, seja qual for”, para arrancá-la dessa voz, desse murmúrio que é a sua notação e “*exprimir* [retirar] tudo do homem” (PONGE, 1997, p. 87, comentário nosso).

4.2 A POTÊNCIA INUMANA DA ESCRITURA

*Dizem que nunca o artista é
inteiramente humano – seu rosto
modelado por viril piedade
fala também com os répteis do lodo. E sonha
estações aquilinas nas vagas, moradas
do escuro cachalote – onde colhe
nas vísceras da mansa criatura...*
“Invenção do olfato”
(Haro, 2011a, p. 15)

Devir-réptil do artista que procura no lodo o rosto inumano da arte. Sabedoria de águia, agudeza da arte. Devir-peixe da escrita que voa, mergulha no esconderijo dos pássaros... Versos ecoando investigações poéticas intuitivas sobre a força das ligações entre a arte e o *inconsciente inumano*. Para essa poesia convergem duas sentenças emblemáticas citadas de passagem por Lyotard na introdução da obra *O inumano* (1990), das quais ele parte para esboçar uma distinção entre a inumanidade da civilização e a inumanidade artística. A primeira é de Guillaume Apollinaire: “Os artistas são antes de mais, homens que pretendem tornar-se inumanos”. A segunda faz referência a um pensamento de Adorno em sua *Teoria Estética* (1970), citado por Lyotard na mesma página: “A arte mantém-se fiel aos homens unicamente pela sua inumanidade para com eles” (apud Lyotard, 1990, p. 10).

O inextricável jogo de influências e reenvios críticos em torno desse *plurólogo* lança uma rede de pensadores, escritores e artistas de diferentes épocas na força anacrônica dessas ideias, inextricáveis de seu processo de autoria coletiva. “Ingenuidade” de Apollinaire, em 1913, “mais prudência” de Adorno, em 1969, o afirma muito de passagem Lyotard, ele mesmo enfatizando a datação histórica das duas sentenças. Mas como fazer derivar a ideia de ingenuidade em um e de prudência em outro? A julgar pela produção poética do autor de *O bestiário ou Cortejo de Orfeu* (1997) não se há de negar-lhe a consciência da importância das forças animais sobre o inconsciente do homem. No retorno às fisiognomonias medievais, sua obra evidencia um campo de exploração das relações míticas entre humanos e bichos (que ele já chama de inumanidade), que ele examinava na criação artística, em particular na pintura e na poesia. Persistamos um pouco mais nesse caminho.

Na gênese do panteão grego os deuses recebiam atributos de animais. Bestiários modernos retomam a tradição medieval e a origem do cristianismo, universos em que a diversidade do mundo animal reverencia a grandeza da criação divina.¹⁶⁴ Tomam a potência divina em relação ao homem mesmo e não à animalidade em si: é a pretexto de estudar o homem que os naturalistas fazem inventários e comparações físicas entre tipos humanos e animais. E é também da dominância do humano que partem as analogias de caráter psicológico. Mas essa outra “volta no parafuso” (pra homenagear Henry James), transformada pelo diálogo com o ocultismo e a tradição grega e ainda pelas relações entre arte e inconsciente propostas pelo surrealismo, buscam, sem o dizer, um testemunho do inumano. Em Apollinaire, o humano se apresenta como reflexo do arquétipo animal na sua compleição. As categorias da analogia ou da metáfora tornam-se insuficientes (como provavelmente sempre o foram) para pensar essa reaproximação que acentua um fundo em comum.

Um devir-Orfeu atravessa o bestiário de Apollinaire, composto de 30 poemas de uma só estrofe, com gravuras de Raoul Dufy e musicados por vários compositores nos anos que sucederam ao seu lançamento. Se o artista é aquele que seduz os animais com os poemas-gravuras-partituras soprados do bestiário, cada animal fala também à arte sobre o gesto poético de sua existência. Cada animal, com sua porção de vitalidade e de historicidade, com o seu funcionamento orgânico e sua representação simbólica encerra uma sabedoria, como o rato que rói as auroras ou o lagostim que caminha recuando em sua incertitude. Cada poema, um animal e cada animal, um dizer.

Assim, Pégaso, do poema “O Cavalo”, fala de como reter a inspiração e o impulso artístico para melhor aproveitá-los; a lagarta ensina ao artista a persistência da gestação das palavras; o rato, a força da melancolia; o elefante, a cultivar na boca algo precioso. E quando abre sua cauda majestosa, o pavão mostra ao corpo do poema o que Nietzsche elabora na forma de pensamento: como o belo e o lábaro estão – esteticamente – muito próximos do feio e da fenda escatológica que sua nudez traseira expõe. O pelo macio da cabra do Tibet ministra uma lição de amor impessoal, que não é o amor de Jasão pelo animal de tosão dourado, nem o do poeta pelos cabelos da musa, mas o toque amoroso do

¹⁶⁴ Ver a respeito a apresentação da obra de Álvaro Faleiros, na qual ele se baseia em importante estudo de Heribert Wittemberg, denominado “Tradition e invention dans *Le Bestiaire ou Cortège d’Orphé*” (1997, p. 9-22).

mundo. Orfeu embarca nessa expedição argonauta da poesia com sua lira e sua língua comunitária, capaz de encantar homens e animais:

Du Thrace magique, ô délire!
 Mes doigts sûrs font sonner la lyre.
 Les animaux passent aux sons
 De ma tortue, de mes chansons¹⁶⁵
 (APOLLINAIRE, 1997, p. 28).

Ser cantada pelos animais, ao ponto de ouvir a voz das palavras: *responsabilidade órfica* da literatura, não para seduzir, mas para dar testemunho. Sedução órfica da arte, para os clássicos; empenho da arte no testemunho do inumano, para Lyotard. Subvertendo a sintaxe domesticada e fazendo emergir a voz sem corpo da escrita, obliterada pelo significado da palavra, a poesia canta para os animais. Mas é sobretudo cantada por eles. Ali, onde o instrumento e o canto se confundem, os animais são para Apollinaire (1997, p. 74) o que o barco é para a linguagem poética de Rimbaud:

Saché-je d'où provient, Sirènes, votre ennui
 Quand vous vous lamentez, au large, dans la nuit?
 Mer, Je suis comme toi, plein de voix machinées
 Et mes vaisseaux chantants se nomment les
 [années].¹⁶⁶

Testemunhar, tarefa ética e estética da escrita. Arma-se um novo agenciamento com aquela emblemática afirmação de Deleuze sobre a responsabilidade do escritor de falar pelos que morrem (ou desaparecem para a linguagem): os infantes, os iletrados ou um povo de camundongos, em referência singularmente universal à arte de Josefina, a cantora-camundongo do bestiário do feiticeiro-mor, Kafka (1989). Necessário dizer que não se trata de uma tarefa acrescida, de um engajamento ideológico que transcende a literatura, muito menos de entregá-la a um jogo marcado de usuras. A tarefa é a linha política que

¹⁶⁵ “Da Trácia mágica, encanto! / Toco sim minha lira enquanto / Bichos passam ao som veloz/ De minha tartaruga e voz”. (APOLLINAIRE, 1997, p. 29, tradução Álvaro Faleiros).

¹⁶⁶ “Saberei eu porque cantam entediadas / Longas ladainhas durante as madrugadas?/ Mar, sou como tu, onde há vozes maquinando / Meus cantantes barcos são anos navegando”. (APOLLINAIRE, 1997, p. 74) (APPOLLINAIRE, 1997, p. 75, tradução Álvaro Faleiros).

começa a se movimentar imediatamente no fundamento de qualquer gesto estético, a linha que pluga a literatura ao mundo e que a embarca vivamente como imanência do ético na escritura, de forma cada vez mais inevitável no nosso tempo. E o que parece mobilizá-la de modo mais dramático são as poéticas dos desaparecimentos.

Há, pois, nestes versos órficos uma língua que morre, um “latim fatal” que se retira à margem para definhar. No mesmo gesto de Íbis, pássaro das margens que também participa, à sombra, do cortejo fúnebre, a poesia se alimenta dos restos dessa linguagem moribunda e ainda capaz de causar espanto:

Oui, j’irai dans l’ombre terreuse
 O mort certaine, ainsi soit-il!
 Latin mortel, parole affreuse,
 Ibis, oiseau des bords du Nil¹⁶⁷
 (Appolinaire, 1997, p. 82).

Em *Les Peintres cubistes*. “Méditations esthétiques”, um ensaio sobre a natureza da arte tomando o cubismo como referência, o pensamento de Apollinaire se mostra um pouco mais em relação ao seu próprio contexto. Nesse estudo, ele afirma que o artista se esforça dramaticamente para encontrar os traços de uma inumanidade que não reside em nenhuma outra natureza, a não ser a da arte.¹⁶⁸ A inumanidade própria dessa segunda natureza leva à verdade artística, não equivalente à realidade que conhecemos na condição de humanos, como ele enfatiza.

La pureté et l’unité ne comptent pas sans la vérité
 qu’on ne peut comparer à la réalité puisqu’elle est

¹⁶⁷ “Sim, irei na sombra terrosa. / Ante o fim certo não há asilo! / Latim fatal, fala espantosa, / Ó íbis, pássaro do Nilo”. (APOLLINAIRE, 1997, p. 83, tradução de Álvaro Faleiros).

¹⁶⁸ “A pureza e a unidade não contam sem a verdade que não pode ser comparada à realidade, uma vez que ela [a verdade] está diante de nós, fora de todas as naturezas que tentam nos manter na ordem fatal onde somos apenas animais. Acima de tudo, os artistas são homens que querem tornar-se inumanos. Eles procuram sofregamente os rastros da inumanidade que não são encontrados em nenhuma parte na natureza. Esses rastros são a verdade e fora deles não conhecemos nenhuma realidade. Mas nunca vamos descobrir a realidade definitivamente. A verdade será sempre nova. Caso contrário, ela não passa de um sistema mais miserável que a natureza” (Tradução nossa sob a consultoria dos tradutores Dominique Nédellec e Fernando Scheibe).

là-même, hors de toutes les natures qui s’efforcent de nous retenir dans l’ordre fatal où nous ne sommes que des animaux. Avant tout, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains. Ils cherchent péniblement les traces de l’inhumanité, traces que l’on ne rencontre nulle part dans la nature. Elles sont la vérité et en dehors d’elles nous ne connaissons aucune réalité... Mais, on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle. Autrement, elle n’est qu’un système plus misérable que la nature (APOLLINAIRE, 1980, p. 57).

Enquanto a inocência do maravilhamento é imprudente como a arte, a máficia tende à ciência e à política.¹⁶⁹ Estaria aí uma pista para entendermos a “ingenuidade” que Lyotard aponta no pensamento de Apollinaire? Como uma inocência do tipo artístico – embora, neste texto, o lugar do poeta esteja muito mais marcado pelo papel de crítico? Como se à arte pertencesse o privilégio do encantamento da descoberta ou redescoberta da forma de um conhecimento? E deveríamos igualmente compreender a “prudência” em Adorno como aquela do crítico-intelectual que se opõe, nesses termos, à inocência artística, capaz de fazer acontecer a “infância da arte”?

Difícil e infrutífero definir o sentido que Lyotard quis imprimir ao corte seco e enigmático desses dois fragmentos. Mais proveito há em deixá-los ecoar e vibrar em um novo arranjo, sem fechar o ponto de cesura, como fez o filósofo. E, no traslado de vozes de vertentes tão distintas, fazer derivar um terceiro dizer, para ir além do efeito das reticências: a arte plasma uma inumanidade outra,¹⁷⁰ diferente da que poderíamos atribuir ao animal ou ao próprio homem. Essa incursão teórica tão incipiente e a um só tempo tão profunda de Apollinaire ao inumano, nos diz que a realidade se mantém sempre a mesma, apesar de todas as formas da natureza que nos condenam a sermos animais humanos. Por outro lado, o conhecimento da verdade reside na busca do inumano, dos rastros inumanos que não se encontram na natureza, mas fora dela. Graças à sua variabilidade, a verdade não se restringe à miséria do real. Na sequência dessas ideias, Apollinaire continua afirmando a

¹⁶⁹ Muito embora o barroco, com um Baltasar Gracián, costure o paradoxo das duas qualidades, como nos mostra Perniola (2009).

¹⁷⁰ Essa inumanidade é caracterizada por uma natureza que Apollinaire associa constantemente à tríade “pureza, unidade e verdade”.

instauração de uma verdade não permanente na arte, que muda de forma e caminha na direção do desconhecido e do inabitado, tão caros ao conceito de inumano em Lyotard.

Partindo provavelmente dessa elaboração pioneira do conceito de inumanidade na crítica estética, Adorno desdobra, aí sim com um pouco menos de reticência (mas nem por isso com muita racionalidade ou clareza), sua própria conceituação a respeito. Duas concepções diferentes aparecem na escrita “inodada, incerta, quase selvagem” que fez *Teoria Estética* ser recusada por Jauss, segundo nos conta Lyotard (1990, p. 9). Uma delas se refere à inumanidade como a ideologia da civilização à que o homem é obrigado a se adaptar. A outra alude à inumanidade da arte, que o teórico relaciona ao estado do sublime, no qual a obra não tem utilidade nem se atrela à aparência do humano. Nesse estado, ela renuncia à dominação das finalidades objetivas e subjetivas e se volta para sua própria natureza: ser arte. “A arte torna-se humana no instante em que denuncia o serviço. A sua humanidade é incompatível com toda e qualquer ideologia do serviço prestado aos homens” (ADORNO, 1970, p. 220).

É, portanto, no sentido de não aderir à ideologia do útil e à *inumanidade do progresso* que a arte permanece, segundo Adorno (1979, p. 166), fiel aos homens: unicamente pela sua *inumanidade de arte*. Em outras passagens, como nesta, a ideia de inumanidade refere-se ao espírito unívoco da arte, que reside na relação indissociável entre forma e conteúdo:

Sempre que se acusa a inumanidade do espírito, é contra a humanidade que se insurge; apenas o espírito respeita os homens, o qual, em vez de a eles se dobrar tais como foram feitos, imerge na coisa (*Sache*) que, sem que os homens saibam, lhes é própria.

Sem o saber, essas reflexões sobre a fidelidade da arte repercutem sobre as “finalidades ideológicas” que elas denunciam. Fazem lembrar que nunca as sociedades de Estado, incluindo as que se lançaram à promessa de superação do capitalismo – ideologia da usura por excelência – foram fiéis à inumanidade do homem. Indiretamente, a equação adorniana leva a pensar que o inumano e sua relação com o tempo, o imaginário, a infância, a natureza, a matéria – princípios norteadores na teoria de Lyotard – não conheceram, fora da arte e do pensamento, outra realidade nas sociedades modernas e ditas “civilizadas” que não seja a da anulação. Dito de outra forma, as

sociedades de Estado tendem a operar seu controle exercendo o massacre da infância e da animalidade. Tomando todas as ruas do existir, a programação e a apropriação da vida pela máquina antropocêntrica continuam a remeter o indeterminado, o inumano, o selvagem para um outro exterior e absoluto que atormenta o controle estatal. Um outro radicalmente reificado na figura do bandido, do louco, do terrorista, do mal.

O pensamento de Pierre Clastres (1974), com o qual se agenciam essas ideias, considera radicalmente que a política de Estado é “mortal” para as sociedades autóctones e para o “homem selvagem”. Conceito desinvestido da concepção do etnocentrismo evolucionista até então recorrente, selvagem para Clastres não é mais o tipo que teria ficado congelado no início dos tempos, mas o sujeito que conseguiu, século após século, manter distância do modelo político das sociedades de Estado. Em poucas palavras, selvagem nomeia o coletivo que conseguiu livrar-se do controle e da violência do poder estatal – da máquina do Estado, dirão Deleuze e Guattari (2005a) – que tece com sangue e opressão a história das culturas ocidentais.

Como instrumento das relações de poder baseadas em hierarquias entre os homens, o Estado tornou-se, conseqüentemente, fator de exacerbação da violência civilizada, segundo o antropólogo. Por isso, Clastres afirma que a instauração de uma política de dominação estatal no interior das sociedades indígenas é o caminho mais curto para acabar com a humanidade selvagem.¹⁷¹ Também por isso ele sustenta, desafiando a teoria marxista sobre a preponderância da infraestrutura em relação à superestrutura, que a ruptura decisiva com o capitalismo é a política e não a econômica. Esta última, como ele adverte, “pode muito bem deixar intacta a antiga organização social [...] que conhecemos sob o nome de Estado” (CLASTRES, 1974, p. 14).

Embora o comunismo vise, em última instância, uma sociedade sem Estado, como são as ameríndias, as teorias marxistas não superaram a visão evolucionista da humanidade na referência aos “modelos primitivos”. Nem souberam ver nas sociedades indígenas uma experiência eficaz e completa em si mesma de organização político-social contra o Estado – cuja função não é outra senão a de exercer o poder em nome de uns grupos contra outros e manter a ordem da exploração entre

¹⁷¹ “Somente uma convulsão estrutural, abissal pode transformar, destruindo-a como tal, a sociedade primitiva: aquilo que faz surgir em seu seio, ou do exterior, aquilo cuja ausência mesma define essa sociedade, a autoridade da hierarquia, a relação de poder, a dominação dos homens, o Estado” (CLASTRES, 1974, p. 14).

classes, como o próprio marxismo mostrou. Clastres (2004, p. 158) critica sobretudo a teoria de Engels a respeito das sociedades primitivas em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, que classifica como uma “variante aparentemente menos sumária” do pensamento evolucionista. Em artigo intitulado “A questão do poder nas sociedades primitivas”, publicado em 1976, reclama mais seriedade das etnografias na compreensão da política selvagem da indivisibilidade. A expertise desse “poder indivisível” está em recusar e sabotar a formação do Estado, constituindo um chefe indígena com funções meramente mediadoras da vontade coletiva e submetidas ao seu controle. Em oposição ao conceito eurocêntrico de sociedade primitiva, Clastres (2004, p. 100-102) a define como uma “totalidade una”, “sociedade indivisa”, cujo “corpo social não possui órgão separado do poder político”.

Presa a uma ideologia que fixa o homem selvagem em um estágio de desenvolvimento embrionário da sociedade, a antropologia nunca aproveitaria a lição indígena. Nunca perceberia sua complexa engenharia para garantir a democracia e a liberdade, salvando a política de ser instrumentalizada por um desejo de poder que faça irromper a dominação e a servidão. Ao fundo, como mostra Clastres, está o entendimento ocidental, desde os gregos, da importância essencial da política para a sociedade humana (Aristóteles: o homem é um animal político.) Se essa premissa encerra uma sabedoria, em mentes evolucionistas facilmente escorrega para um silogismo ideológico: a ausência de um poder efetivamente constituído, que determine quem manda e quem obedece, marca o estágio a-político, infra-social, a-histórico ou mesmo pré-humano de um coletivo.

A cosmovisão ameríndia nos mostra precisamente o contrário: ao afastar chefia de poder social, o homem selvagem se faz um animal mais inteiramente político, inclusive na relação com outros seres, que são permeadas pela alteridade política, como vimos na terceira parte. Muito mais do que nas sociedades brancas, que postulam a separação entre indivíduo e coletivo, público e privado, e principalmente a separação rigorosa das várias esferas (religião, lazer, cultura, ecologia, educação) da política, o integrante de uma comunidade indígena sempre age em nome do ser social. Pois estando o poder no coletivo, cada gesto, cada atitude, cada decisão no dia a dia de uma aldeia, seja em qual for a dimensão da vida social, é pensada na sua repercussão coletiva e constitui-se um pleno exercício político.¹⁷²

¹⁷² Apoio-me não somente na literatura antropológica, mas também no diálogo frequente com lideranças, professores e habitantes Guaranis, em Palhoça e

É por ser essa “totalidade uma”, essa humanidade indivisível, no sentido da cosmovisão ameríndia, que o homem selvagem não se separa também da sua animalidade. Enquanto o homem dito “primitivo” por Freud aprendeu a amar as forças animais, as “culturas civilizadas” promoveram a abjeção ao outro da cultura emulando um afastamento concomitante do homem de seu próprio corpo. Ensinar-lhe o nojo de *si-animal*, começando pelos excrementos e excreções até o ódio aos instintos mais poderosos. É precisamente a negação da natureza que define, para Freud (2010, p. 87), a cultura enquanto “soma total de realizações e disposições pelas quais a nossa vida se afasta da de nossos antepassados animais”. Essas disposições servem a dois fins: “a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação das relações dos homens entre si”. Entre tais métodos, Freud considera como o mais importante o que faz o indivíduo neutralizar sua agressividade, introjetando e interiorizando a agressão, mandando-a de volta à origem e dirigindo-a “contra o próprio eu”.

Assim, a cultura domina a perigosa agressividade do indivíduo na medida em que o enfraquece, desarma e vigia através de uma instância em seu interior, do mesmo modo que uma tropa de ocupação na cidade conquistada. (FREUD, 2010, p. 144).

Alicerçada na renúncia, repressão e recalçamento dos “impulsos poderosos”, as culturas ocidentais lidam, por consequência, com o paradoxo que seus mecanismos de contenção da agressividade do homem geram: a violência que a privação dos impulsos produz, “causa da hostilidade contra a qual todas as culturas têm de lutar” (FREUD, 2010, p. 102). Assim, a angústia, a inquietação, a infelicidade, enfim, o sentimento de culpa que caracterizam o mal-estar da cultura sobre o qual Freud se debruça reside na insegurança da espécie humana quanto ao sucesso do seu desenvolvimento cultural sob o obstáculo da sua animalidade. Em torno desse autoaniquilamento, dessa diminuição da felicidade humana, pairam um temor e uma ameaça recalcados: “Os seres humanos

Biguaçu, em Santa Catarina, além do trabalho intenso com pesquisadores, como o antropólogo Jaci Rocha, coordenador do Projeto Revitalizando Culturas (Unisul/SC) e a antropóloga Dorothea Post Darella, da coordenação do Curso Intercultural de Licenciatura Indígena do Sul da Mata Atlântica da UFSC. Saliento ainda a oportunidade de vivenciar, como professora do Curso de Jornalismo da Unisul (SC), o dia a dia na aldeia Itaty, no Morro dos Cavalos, onde hospedei-me na comunidade Mbyá Guarani em curtos e diversos períodos.

conseguiram levar tão longe a dominação das forças da natureza que seria fácil, com o auxílio delas, exterminarem-se mutuamente até o último homem.” (FREUD, 2010, p. 184).

Nenhum filósofo talvez antes de Nietzsche tenha denunciado com tanta ênfase a violência do processo de hominização a que o ser humano é submetido “a fim de viver os benefícios da sociedade” e alcançar a invejável “zona da razão”. Processo que nos desumanizou perante outras espécies e perante os nossos próprios devires, circuncisão do sacrifício e da dor para a implantação de uma memória humana. Treinada para lembrar só o que interessa à herança racional do homem, como mostra o filósofo em *Genealogia da moral*, essa memória ensina a esquecer tudo o que interessa à arte e à potência da vida:

Ah, a razão, a seriedade, o domínio sobre os afetos, toda essa coisa sombria que se chama reflexão, todos esses privilégios e adereços do homem: como foi alto o seu preço! Quanto sangue e quanto horror há no fundo de todas as “coisas boas”! (NIETZSCHE, 2013, p. 47)

Em *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche (2009) considerou patológica a idolatria grega à razão e à guerra que os “filósofos ídolos” travaram contra os instintos, de modo a construírem um reduto contra os perigos do *monstrum in animo*. A repressão da natureza selvagem e não a ofensa à razão situaria, para o filósofo, o princípio da tragédia da humanidade e da decadência da arte.

A mais ofuscante luz diurna, a racionalidade a todo custo, a vida lúcida, fria, cauteolosa, consciente, sem instinto, em oposição aos instintos, tudo isso era apenas uma doença, mais uma doença – e de forma alguma um retorno à “virtude”, à saúde”, à felicidade. [...] Ser forçado a combater os instintos – essa é a fórmula da decadência: enquanto a vida ascende, felicidade é sinônimo de instinto (NIETZSCHE, 2009, p. 34).

Inúmeros gestos literários modernos, mais interessados em tratar dos impulsos humanos secretos do que dos ares de nobreza de seus personagens, mostram que a linguagem das artes é, em potência, uma

linguagem da resistência.¹⁷³ Ecoando a ironia de Nietzsche, Clarice escreve em nome (ou em intenção) da baleia que morre e também do macaco selvagem que morre para a ferocidade do Macaco civilizado. “A morte de uma baleia” ataca o projeto “Ser Humano”, datilografado, assim, com a maioria adulta da caixa alta e a superioridade da espécie, para marcar o afastamento que com ele se produz das possibilidades de um “ser humano” menor, aberto à sua infância e inumanidade. Essa citação paródica do ideal humanista se exige aqui:

Nunca atingiremos em nós o ser humano: a busca e o esforço serão permanentes. E quem atinge o quase impossível estágio de Ser Humano, é justo que seja santificado.
Porque desistir de nossa animalidade é um sacrifício. (LISPECTOR, 2004, p. 143).

Nesse sentido, a fidelidade ao homem postulada por Adorno só ganha abrigo mesmo na arte e em nenhuma outra utopia ocidental. Compelida a frequentar essas regiões desertas do ser, a arte não é completamente humana, como nos diz Rodrigo de Haro, Apollinaire e Merleau-Ponty. Ela se mantém fiel ao homem lançando-se para a indomável inumanidade que assombra a construção do sujeito antropocêntrico. Manifestação da vontade de poder estar fora do registro e surpreender toda a determinação, a arte trai a ordem domesticada das coisas em favor de uma insubordinação do tipo selvagem.

É porque a arte desperta uma saudade atávica de inumanidade, conectada com aquela suspeita de Merleau-Ponty de que os artistas são seres de outra espécie, que andam acompanhados de personagens estranhos, não humanos, pelas ruas, casas, cidades. No ensaio “A dúvida de Cézanne”, publicado em 1948, o filósofo já argumentava que a arte lança o ser para uma experiência com os objetos fora da linguagem domesticada, da disciplinarização das atividades e dos sentimentos humanos. Conceber-se e representar-se de modo “inteiramente humano” é estar condenado a ver tudo em volta como determinações fixas de nossa

¹⁷³ Entre muitos outros exemplos, o naturalismo, com *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo; a poesia animal de D.H. Lawrence; o Leopold Bloom escatológico de James Joyce ou, na música, o primitivismo em *A sagração da primavera*, de Igor Stravinsky, com seus sons guturais, já faziam um percurso contrário de redescoberta da alma selvagem e da animalidade do homem.

subjetividade e de nossos costumes. A arte não. Ela traz à superfície o fundo primeiro de uma inumanidade:

A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. Por isso seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 131-132).

Desafiando a racionalidade da ciência com uma filosofia própria da arte, essas “pinceladas” filosóficas sobre a “natureza morta” de Cézanne acrescentam novos matizes para a compreensão da inumanidade que a engendra. Pela experiência da arte, os objetos são libertados dos significados teleológicos para mostrar sua pele estranha e invisível ao hábito humano. Quando um artista cria um mundo, “assume a sua cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 134). Nesse gesto de artista, simultaneamente primordial e último, a um só tempo primitivo e contemporâneo, inaugural e reproduzidor, as árvores, os lagos, as pessoas, as paisagens da obra de Cézanne reencenam o mundo de um modo desfamiliarizado. É como se esse mundo, já povoado, fosse visto e pisado pela primeira vez. Como se um mundo habitasse outro. A natureza e as coisas estão desde sempre alteráveis.

Assim, a arte se faz vida quando o humano perde o seu centro e escorrega para o desconhecido. Quando o artista se lança para o “ser selvagem” de sua existência, como escreve Merleau-Ponty (2004, p. 134). Esse ser é desconhecido e indomável porque está em eterno processo de transformação ou em “nascimento continuado”, inacabado como o próprio mundo. Aí ocorre a arte, essa aderência impessoal das coisas e das vivências pessoais à atualidade da coexistência com os outros. O “mundo da vida”, a partir do qual se faz arte, comparece ao momento da criação não como uma pré-elaboração que comanda as mãos do artista, mas na copresença de um gesto recriador.

No caldo de todas essas discursividades filosóficas e poéticas, a arte comparece como revelação de um mundo em permanente estado de inacabamento, não submetido à cotidianização da vida e à centralidade humana. Se nossa linguagem academicamente educada ignora a experiência inumana, a linguagem artística, ao contrário, desassosega a herança antropocêntrica e racionalista das ciências clássicas. O artista vive, assim, a “secreta nostalgia” de “não ter nascido bicho”

(LISPECTOR, 2004, p. 153). Ele se abre à captura de acontecimentos que não conhecem as formas petrificadas e encena trânsitos entre seres heterogêneos. “O desconhecido nos aguarda, mas sinto que esse desconhecido é uma totalização e será a verdadeira humanização pela qual ansiamos” (LISPECTOR, 1998b, p. 172).

Tendo ouvido “o chamado”, a literatura se lança à aventura dessa anamnese criativa, desse recuo progressivo e lento ao inumano. Clarice escreve uma nova fisiognomonía, um novo bestiário, onde bichos do alto e do baixo, da planície e do lodo, pequenos e grandes, domésticos e selvagens, alados, quadrúpedes, rasteiros ou peçonhentos atravessam a narrativa interpelando os viventes humanos, confrontando-os em sua tradição demasiado humana. Fora da cisão entre os domínios humanos e não-humanos, a fisiognomonía se move não pelo tradicional reconhecimento de características psicológicas dos homens no rosto dos animais ou vice-versa, mas para impactar a escrita com o corpo de outro ao qual não é dada a condição de atuar. “Eles [os bichos] às vezes chamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder se não ficando desassossegada. É o chamado” (LISPECTOR, 2012, p. 35). O que a arte e a literatura buscam com o inumano é reacender o princípio de felicidade que para Freud (2010, p. 63) a cultura havia perdido.

Aquilo que em seu sentido mais estrito é chamado de felicidade surge antes da súbita satisfação de necessidades represadas em alto grau [...]. Somos feitos de tal modo que apenas podemos gozar intensamente o contraste e somente muito pouco o estado.

O escritor devolve esse princípio de prazer a si próprio e ao mundo. Ele busca na literatura o que a artista G.H. chama, de “um estado de felicidade do vivo”, capaz de implodir todas as políticas de retenção e controle da vitalidade e do sensível. No intervalo suspenso entre o ser e o não ser, o nascimento e a morte, a natureza e a cultura, a mudez e a linguagem, o desejo e o gozo, existe a possibilidade inatingível de permanência do feliz. “Até agora eu tinha chamado de vida a minha sensibilidade à vida. Mas estar vivo é outra coisa. Estar vivo é uma grossa indiferença irradiante. Estar vivo é inatingível pela mais fina sensibilidade”. E essa escritura concluirá em seguida que a sensibilidade mais fina e a alegria mais duradoura da vida advêm de “um estado de contato” (LISPECTOR, 1998b, p. 171-172).

Bordejar a noção de inumano, contorná-la, para só então abraçá-la de vez: é meu esforço de método para que a palavra se faça no fluxo do pensamento. Há noções cuja riqueza de sentidos se produz na resistência à catalogação, como aquelas ideias indomáveis e movediças que parecem mais *inconceitos*. Mais do que definir e delimitar, servem para desestabilizar e perturbar outras categorias no desafio de estimar com que plural e com que precariedade se arranja a língua – para reescrever o modo não-hermenêutico de apreciar a matéria escrita em Barthes (1992). Quando se julga tê-las capturado, fogem com um “simples movimento de safanão rebelde de cabeça”, feito o cavalo falsamente domesticável de “Seco Estudo de Cavalos” (LISPECTOR, 1999b, p. 36), e já nada se tem nas mãos para segurar.

Nos diferentes agenciamentos entre o seu prefixo e o seu radical, a palavra inumano devém múltiplos sentidos: o prefixo *in* tanto agencia o conteúdo de negação quanto de inclusão ou indexação. Enquanto exclusão, opera a recusa do homem como centro e justificativa para a dominação e opressão do próprio homem e dos outros seres. Enquanto inclusão, contudo, dá a admitir como reais todas as outras possibilidades de existência em devir (reais, míticas, oníricas, fabulosas). Inclusão pela palavra do estado inumano que habitamos em recusa ao esquecimento da verdade inalienável de que não nascemos humanos. Ainda não contornada nos dicionários filosóficos, essa noção tanto entrelaça o excesso e a pluralidade que extrapola o humano quanto a falta que reside no desejo daquele estado de miséria inicial da infância sobre o qual fala Lyotard. Excesso e falta inscrevem um novo sentido do ser.

Em *O Inumano* (1990), Lyotard cerca o conceito a partir de uma crítica à maneira como o pensamento filosófico escorou-se historicamente em uma concepção dogmática de ser humano. O humanismo encerra muitas lições, reconhece com ironia o filósofo, mas assume sempre o homem como sendo um valor seguro que não necessita ser interrogado. E o pensamento para quando chega no limite do humanismo e no limite do homem. Nunca se terá refletido o suficiente sobre o impacto desta confissão filosófica: tudo o que o homem sabe sobre o mundo sabe desde si mesmo, e sobre tudo o mais, nada sabe. Um abismo se ergue deixando todo o resto do homem ignorado.

Indiretamente dito por Lyotard, o humano precisa devir inumano. Para ser infante, para ser arte, para ser livre, para ser pleno. “E que mais resta, para opor resistência, que a dívida que toda a alma contraiu com a indeterminação miserável da sua origem, da qual não cessa de nascer? Ou, seja, com o outro inumano?” (LYOTARD, 1990, p. 15). E, nesses termos, o que se pode chamar de humano no homem? A intersecção entre

a nudez da infância e a roupagem que o homem sobrepõe para poder partilhar a vida em sociedade, sugere Lyotard. Infância, assim, indica a passagem para as ruínas de uma indeterminação cujo aprisionamento o indivíduo negocia para garantir seu ingresso na vida adulta. Essa estratégia de sobrevivência implica fazer prevalecer a razão humanista e libertar o ser da selvageria obscura para ganhar uma segunda língua ou uma segunda natureza, resultante do processo de colonização ontológica.

Estado incontrolado, que não conhece regulamentações, a infância se move unicamente pela força desorganizadora dos *afectos* e contágios (agora reimiscuindo-se os conceitos deleuzianos). Só sobrevive na falta, na ausência e negatividade onde se agita a potência do ser que Lyotard identifica como incompletude. Ali, na fronteira recente com a inumanidade, se projeta o além do homem que a educação precisa logo tratar de controlar. Cabe à escola a tarefa persistente de preencher e completar com a linguagem esse inacabamento, a fim de também encerrar uma indeterminação e uma abertura que coloca em risco a formatação da segunda natureza do ser pela cultura.

Na passagem sobre o “sentimento oceânico” que o primeiro eu (o eu primitivo da infância) constrói na sua relação com o mundo, Freud (2010, p. 48) já havia alertado para o fato de que o nosso atual “sentimento do eu” é apenas “um resíduo minguido de um sentimento de grande abrangência”. Na verdade, acrescentará ele, a redução de “um sentimento que abrangia tudo e correspondia a uma íntima ligação do eu com o ambiente”. Aquele “ponto de trigo” a que a literatura pode chegar entre “eu e o mundo” de que falávamos com a visão da chuva da janela, em “Tanta Mansidão”, de Clarice Lispector (1999b).

Se esse eu aberto sobrevive em maior ou menor grau na vida psíquica, ele é o outro com quem podemos contrapor o sentimento do eu restrito e delimitado da vida adulta. Freud (2010, p. 48) nos colocou o dilema ético da mobilização desse “eu primário”, que não se separa do exterior: depois de destruí-lo, de recalá-lo e aniquilá-lo, “temos, porém, o direito de supor a sobrevivência do originário ao lado do posterior que dele se formou?”. Diante do nosso mal-estar na cultura, esse eu-oceânico residual, secretamente contemporâneo, pode nos trazer conteúdos ideativos produzidos na sua ausência de limites capazes de nos devolver ao mundo e aos outros seres?

Dessa indeterminação, só ficam os restos de uma luta permanente, contraditória até a raiz, no movimento do ser de assegurar-se que está de acordo com as expectativas do sujeito institucionalizado e, ao mesmo tempo, acreditar secretamente que algo indomável dele mesmo permanece. Fagulhas de nossa inumanidade se manifestam nos desvios

comportamentais infantis do adulto, em sintomas isolados ou patologizados, mas não só: repentinamente escapam em atitudes espontâneas e impresumíveis do cotidiano. Inumanidade é, assim, vestígio, acidente, desvio. São traços que revelam a persistência neotênica e tardia desse outro *infante* no indivíduo adulto. “Em qualquer parte dentro de nós o distraído rapazinho neotênico continua o seu jogo real”, avisa Agamben (1999, p. 90) em “Ideia da Infância”.

Onde a sobrevivência desse embrião desde sempre proscrito, desses “terríveis irmãos de ventre”¹⁷⁴? Certas atividades resistem à institucionalização de “valores imortais e codificados” ou tendem a voltar-se contra o endurecimento do ser, como as artes, a literatura e a filosofia. Máquina de guerra contra o aparelho de Estado e as máquinas abstratas de destruição da vida, a literatura é atravessada por “segredos exatamente mortais” que se desprendem ao “correr da máquina”, da sua máquina: “Passear pelos campos com uma criancinha-fantasma é estar de mãos dadas com o que se perdeu, e os campos ilimitados com sua beleza não ajudam: as mãos se prendem como garras que não querem se perder.” (LISPECTOR, 2004, p. 156).

Dando testemunho do que não cessa de morrer em vida, a literatura possibilita o recontecimento da infância e com ela o despertar de uma legião estrangeira: “Eu tinha a ousadia de dizer sim a Ofélia, eu que sabia que também se morre em criança sem ninguém perceber” (LISPECTOR, 1999c, p. 96). Todas as vidas são heroicas por lidarem com a morte dessa criança, diz a narradora de *Água viva*:

Dobrei-me de repente em dois e para a frente como em profunda dor de parto — e vi que a menina em mim morria. Nunca esquecerei **este** domingo sangrento. Para cicatrizar leva tempo. E eis-me aqui dura e silenciosa e heroica. Sem menina dentro de mim (LISPECTOR, 1998a, p. 66).

A arte projeta o inumano como a possibilidade ontológica e política de reaver a dívida com o que Lyotard chama em *O inumano* de “a infância do homem”. Não é uma etapa cronológica da vida, nem um estágio que se ultrapassa para dar origem ao indivíduo adulto, tampouco um degrau que leva a uma plataforma superior, mas o que resta ao processo de humanização. O anfíbio eternamente aquático; a salamandra-criança, para sempre larva; o rapazinho pela vida afora

¹⁷⁴ Segundo expressão encontrada na ficção de Silveira de Souza (2010, p. 68).

incubado no velho: eles transcendem “todo o destino específico e toda a vocação genética” em favor das “possibilidades somáticas”, agora retornando à “Ideia da infância” em Agamben (1999, p. 92). É esse hóspede infantil e clandestino que importa à arte, à literatura, ao pensamento e à política porque, imerso na plenitude de sua imaturidade e incompletude, mantém-se “verdadeiramente à escuta do ser” e aberto à aprendizagem da língua. “É por isso que um adulto não pode aprender a falar: foram as crianças, e não os adultos, as primeiras a aceder à linguagem” (AGAMBEN, 1999, p. 93). A arte e a literatura vivem do “cruel” acolhimento desse intruso, ser infinitamente real. Em “Ao correr da máquina (II)” a literatura diz:

Adiantaria matar a criancinha-fantasma e ficar livre? Mas o que fariam os grandes campos onde não se teve a providência de plantar nenhuma flor senão a de um fantasma cruel? Cruel por ser criancinha e exigente. Ah, sou realista demais: só ando com os meus fantasmas. (LISPECTOR, 2004, p. 156).

Antes da vigorosa reação da filosofia da alteridade ao pensamento antropocêntrico, a literatura, sem prudência intelectual nem inocência artística, já fazia da escrita uma busca epifânica do inumano, da criança, da mulher, do animal, do selvagem, do louco, do anômalo. Todos tripulantes clandestinos perturbando a crença na linha evolutiva e na eficácia do modelo humanista. Se o homem é um animal que dele se origina e ao mesmo tempo o sucede¹⁷⁵, como não nos deixa esquecer Derrida (2002b), homem e animal só podem se alinhar na simultaneidade da coexistência. No movimento antes-depois do exame da matéria literária, disse o bestiário de Apollinaire: “On peut sans fouler la méninge/ Dire: l’homme descend du singe” (1997, p. 100).¹⁷⁶

Sob o impacto do inumano, Clarice Lispector (1998b, p. 171) ensaiava na escritura a explosão de toda certeza e propriedade especista: “Estar vivo é uma grossa indiferença irradiante”. Essa confiança artística na realidade do inumano adentra o caminho filosófico sobre a indeterminação e infinitude do ser desbravado por Spinoza, Nietzsche,

¹⁷⁵ Polifonia do título original em francês da obra de Derrida *L’animal que donc je suis*, que entre outras derivações de sentido, tanto pode ser lido como “O animal que logo/portanto sou/estou”, como “O animal que sigo”.

¹⁷⁶ “Afirma-se sem empecilho/ O homem é do macaco um filho” (APOLLINAIRE, 1997, p. 100).

Bergson. E ao mesmo tempo se antecipa a toda a literatura filosófica que ganhará maior repercussão ao final do século XX.

Publicado em 1964, *A paixão segundo G.H.* transgrediu o sentido da palavra inumano, reenviando-o a um princípio francamente utópico e esperançoso. “E não caminharei de pensamento em pensamento, mas de atitude em atitude. Seremos inumanos - como a mais alta conquista do homem” (LISPECTOR, 1998b, p. 172). Todo gesto artístico e intelectual marca o cumprimento de uma coragem e de uma ousadia. Sobretudo quando se trata de fazer operar na linguagem a ressignificação de um termo de modo radicalmente oposto ao sentido corrente: inumano como sinônimo de desumanidade e crueldade. Como o filósofo, o escritor é aquele que inventa conceitos, na visão nietzschiana retomada por Deleuze e Guatarri (2005b, p. 20): “O conceito não é dado, é criado, está por criar; não é formado, ele próprio se põe em si mesmo, autopoiese”. Ao criar um mundo próprio para o inumano, a escrita lança o ser para fora da linguagem e da própria literatura, ampliando novamente seu “sentimento oceânico” de ligação com o universo. Autopoiese dos conceitos informes: “Tanto mais o conceito é criado, tanto mais ele se põe”.

Ressignificação, desterritorialização e reterritorialização da linguagem e do pensamento ao ponto de reinventar o que ela nomeia: por esse rasgo no dicionário, um sentido de inumanidade, como resto da natureza do homem, renasce para a cultura literária. “A crítica implica novos conceitos (da coisa criticada), tanto quanto a criação mais positiva”, afirmam ainda Deleuze e Guatarri (2005b, p. 108). Com esse conceito “de contornos irregulares, moldado sobre sua matéria viva”, a literatura se remete ao que vai além do humano, ao que o transgride, mas também ao que está nele contido e dele é continente. Se há um “estado mais permanente do ser”, ele está no que escapa à sua determinação:

Estou falando da morte? Estou falando de depois da morte? Não sei. Sinto que “não humano” é uma grande realidade, e que isso não significa “desumano”, pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas. (LISPECTOR, 1998b, p. 171).

A recusa ao esquecimento do inumano salva a literatura da distração da verdade inalienável de que o animal atravessa uma intemporalidade: está antes, durante e depois do humano e, portanto, sempre retorna a ele. “Ser é ser além do humano. Ser homem não dá certo,

ser homem tem sido um constrangimento.” (LISPECTOR, 1998b, p. 171). Literatura e pensamento crítico em confluência associam a arte como espaço de resistência do que resta à indeterminação do homem, legitimando a dúvida de Lyotard (1990, p. 10): “E se, por outro lado, for ‘próprio’ do homem [como dizem ser próprio do artista] ser habitado pelo inumano?”

Lyotard chamará atenção para a necessidade de dissociação entre duas diferentes acepções do termo. A incompatibilidade do sistema ideológico em curso com a natureza humana diz respeito àquela acepção vista anteriormente em Adorno e também em Hannah Arendt:¹⁷⁷ Trata-se de uma inumanidade que impõe sobre o tempo e a natureza do homem o tempo do desenvolvimento (ou progresso), do andar depressa e reter apenas a informação útil. Na segunda, as noções de Apollinaire e de Adorno sobre a inumanidade da arte (que apreciávamos antes) se associam a uma nova concepção de inumanidade do homem. Segundo essa outra dobra, o homem guarda sua inumanidade na região infinitamente secreta da alma, onde se abriga um hóspede paradoxalmente familiar e desconhecido que resiste na idade adulta como rastro de uma indeterminação. Essa importante articulação lança a escrita e o homem no seu devir: no trânsito da arte, o humano devém inumano.

Após o curto e denso prefácio de *O inumano*, Lyotard (1990) se dedica a colocar o conceito a operar não como proposta temática, mas como um problema de perspectiva com o qual ele aprecia diferentes acontecimentos estéticos contemporâneos, incluindo a relação entre as artes e as novas tecnologias. O inumano que ele busca com insistência na arte das vanguardas e na crítica da cultura não se objetifica em um personagem animal, coisa, vegetal ou qualquer forma atualizável. Antes, se materializa na instauração de um gesto de abertura para as relações entre arte e vida que se faz no esgarçamento dos limites do humano na linguagem e no pensamento.

E por que a arte deve recuar, porque ela deve seguir na fenda entre a voz e a palavra e visitar o inumano? A dívida política da escrita, das artes, da literatura, do pensamento com esse outro inumano que habita o próprio homem deve-se concentrar, para Lyotard, na resistência ao esquecimento da infância. Aventurar-se a prestar testemunho da criança arruinada: tarefa que compete à escrita. Na tentativa de capturar no texto algo que não se deixará escrever, “de reproduzir o irreproduzível”, de

¹⁷⁷ Em *Homens em tempos sombrios*, Arendt (1989) argumenta que a política é inumana quando não atua em nome da infinita multiplicidade que caracteriza o ser humano.

“sentir até o último fim o sentimento que permaneceria vago e sufocador”, “escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada” (LISPECTOR, 2004, p. 179). A tarefa da escritura, do pensamento, da literatura, das artes, diz ainda Lyotard (1990, p. 15),¹⁷⁸ é “aventurar-se a prestar testemunho da infância”, a não esquecê-la.

Não é paradoxal que esse testemunho do impossível caiba à escrita, em cujo advento coincidiria, segundo o Agamben de *Infância e história* (2008a), a origem da História e da própria destruição da infância. Se a infância se engendra na fratura entre a fala humana e a voz animal é também nela que o testemunho pode acontecer. Nesse estado de experiência que habita toda palavra há um resto inconsciente daquilo que foi esquecido e negociado para que a mesma palavra pudesse ser dita. A infância se perde no espanto que a *polis* silencia, mas a não-palavra, a palavra por vir, inegociável, coabita a fala humana na idade adulta.

Daí a postulação de Derrida de que a poesia é o lugar onde se pode pensar o animal que tem o estatuto de sujeito negado pela subjetividade racional e com o qual se agenciam os povos da infância e da linguagem e da cidadania. “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe

¹⁷⁸ Quantos pesquisadores desejariam viver mais que uma vida para estudar a invenção do *povo secreto da infância* que embarca a literatura ocidental e oriental na mesma afecção, na mesma ternura. Ela parece caber sobretudo ao século XX. É o tempo de *Alice no País das maravilhas*, de *O menino do dedo verde*, de *O pequeno príncipe*, obras que falam do mundo alucinante que esses povos, os verdadeiros seres imaginários – porque habitam o seu próprio imaginário – descortina para o homem e para a linguagem. Tempo em que a literatura brasileira produz a denúncia do trânsito doloroso para a vida adulta imposto à infância, com um Graciliano Ramos, um José Mauro de Vasconcelos, um José Lins do Rego, uma Clarice Lispector. O cinema não será menos tórrido no testemunho desse hóspede inumano e intruso, com a obra de François Truffaut, cinema ferido pela dor dos povos da infância, em *Os incompreendidos*, *Os pivetes* e *Na idade da inocência*, inventário das crianças e adolescentes sobreviventes em Thiers, ou *O menino selvagem*, releitura da lenda do menino-lobo. Lembrar ainda *Les coeurs verts*, no qual Édouard Luntz faz uma denúncia lancinante do massacre dos apaches, os bandos de adolescentes de subúrbio segregados e mortos nas cidades. Também a literatura e o cinema africanos, sobretudo com J. Coetzee e Mia Couto, vão se encarregar do drama da infância e do inumano no homem, opondo a poética dos devires animais à animalização produzida pelas biopolíticas. A mudez eloquente dos *infantes* ecoa para o mundo no cinema iraniano, com a obra de Abbas Kiarostami, Samira Makhmalbaf, Jafar Panahi ou ainda com a indiana Zana Briski, de *Nascidos em Bordeis*. (Algumas filmografias com esse motivo estão inventariadas em *A infância vai ao cinema* (TEIXEIRA et ali, 2006)).

à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético” (DERRIDA, 2002b, p. 22). Privilégio da poesia no pensamento animal: pensar é começar tudo outra vez, é pensar *como se fosse*. Conexão eletrizante com a ritualística do parto criativo em *Solte os cachorros*, de Adélia Prado (1991, p. 68): “A ovelha pronta para o sacrifício, ela sabe balir, ela sabe falar, ela escreve, vai parir o poema, começar tudo outra vez”.

No susto, na perplexidade frente ao que atravessa a vida é que a poesia pode acontecer como palavra. Poesia se faz de um movimento infantil para trás, porque de descoberta – e toda a descoberta revisita um acontecimento – rumo a uma zona de indiscernibilidade, onde o ser começa criança, humano e bicho. Durante o trânsito da escrita, o homem, fundado na transmissão do esquecimento de sua infância inumana, entra em um novo esquecimento de si para afirmar-se enquanto possibilidade de ser. À procura da poesia, o poeta precisa ensurdecer para penetrar na *infância da escrita*, no seu poder de palavra e no seu poder de silêncio. Ensurdecer para fazer falar o poema, escapando à armadilha teleológica da linguagem, como na antirreceita poética de Carlos Drummond de Andrade. Ensurdecer o sujeito, o “eu”, para ouvir as vozes do mundo, dos atores da palavra.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície inata
(ANDRADE, 2006, p. 24-27).

Poesia se move eternamente na busca da linguagem que testemunha o esquecimento do outro inumano, em cujo contato reside a possibilidade de elaboração de uma nova gramática. Não reeditável, o acontecimento irrompe no intervalo entre o que pode e o que não pode ser dito, “o que não se fala” (LYOTARD, 1991, p. 20). Enquanto busca dessa palavra de infância, a poesia – ou pode-se pleitear, a infância da poesia – testemunha a necessária impossibilidade do humano de ouvir uma verdade que é também impossível. Eis o paradoxo: “Com efeito, a infância não é apenas ausência de palavra, mas a palavra que não pode ser dita, um resto de palavra indizível que habita toda palavra dita” (KOHAN, 2010, p. 127).

Se escrever é impossível porque não há coincidência entre o que o nome invoca e o que sobre ele a linguagem diz, a escrita, assim como o

infante, permanece nessa impossibilidade. Precisamente a possibilidade de nomear aquilo de que não pode falar configura o aspecto inefável da linguagem, segundo nos ensina Agamben (1999, p. 104-105). Por isso, nada na linguagem, nenhum discurso lógico, nenhum dizer definitivo pode substituir o contato delirante da literatura com a infância inumana de Macabéa, de *A hora da estrela*. E nada, a não ser um “impossível” sem traductibilidade, pode definir essa infância eternamente leiga e nua diante da cultura na qual ela busca em vão compreender e ser aceita:

Ele: – Olhe, vou embora porque você é impossível!

Ela: – É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível? (LISPECTOR, 2006, p. 58)

No silêncio da linguagem da infância cala-se profundamente o estado inumano de descoberta do mundo antes da inscrição do ser em uma comunidade linguística. Macabéa dá o testemunho desse ser-criança, lembrando o que Agamben diz, com base em Lyotard, sobre a tarefa da poesia: “Os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar” (AGAMBEN, 2008a, p. 160). Mas também poderíamos chamar a escrita de ex-possível,¹⁷⁹ para referir-nos ao fracasso artístico de falar do inenarrável e de viver com a linguagem a experiência nova que um dia foi real.

Em “Ideia do único”, Agamben (1999, p. 39-42) associa essa língua sem identidade e sem destino, na qual o homem está absolutamente sem palavras ou onde as palavras não têm ainda significação, à poesia.¹⁸⁰ E, embora o poeta (que para Agamben é o *infante*) traga uma vã promessa de sentido, essa língua do silêncio e do rosto nada impõe; ela apenas se expõe. Para compreender o caráter de resistência e transgressão da língua da infância, o filósofo brasileiro Walter Omar Kohan revisita o episódio do julgamento de Sócrates. E o examina como emblema de resistência à imposição fundadora do humano em um esquecimento essencial, intransmissível, para que a palavra pudesse ser dita.

¹⁷⁹ No diálogo com o filho Pedro, em *Outros escritos*, a autora afirma: “A palavra ‘palavra’ é ex-possível” (LISPECTOR, 2005, p. 87).

¹⁸⁰ Desse encadeamento o filósofo faz reverberar a sentença de Paul Celan (1996, p. 40): “Só na língua materna se pode dizer a verdade”.

No tribunal, Sócrates vai se defender na única língua que pode falar: a língua da infância, que não pode ser ouvida nem falada pelos homens. Condenado, o filósofo encarna a aproximação entre as duas experiências do extremo, infância e morte, no cumprimento de uma coragem de verdade diante do tribunal dos homens. Esse acontecimento perdido no tempo marca a infância da filosofia e do pensamento produzido em uma “língua-mãe”, aquela da experiência “única e primeira” com a linguagem. A morte assume um caráter heroico de fidelidade a uma língua-criança que Sócrates se recusa a negociar porque portadora de uma verdade tão irrefutável quanto inapreensível.¹⁸¹ “Ela é também palavra que diz uma vida que já não se pode viver, o nascimento de uma morte heroica para uma vida insuportável na língua da infância” (KOHAN, 2010, p. 130).

Aproximando Sócrates, Deleuze, Rilke e Lyotard, Kohan promove o encontro entre quatro dicções contemporâneas de resistência política contra o totalitarismo humano. À noção de infância em Lyotard entrelaçam-se a recusa *infante* de Sócrates a negociar a vida na pólis por um mundo retórico sem verdade e sem filosofia; a insistência revolucionária do devir-criança em Deleuze e a associação entre arte, educação e infância na poesia de Rainer Maria Rilke. Para o poeta, qualquer chance de genialidade humana reside na intensidade de uma vida infantil, porque nela reinam a justiça e a igualdade de valor de todas as coisas. Em outra escola, que respeitasse a transformação da vida e do ser, deveria haver, como na infância, “tempo, silêncio e espaço; tempo para todo desenvolvimento, silêncio para toda voz, espaço para a vida inteira e todos seus valores e coisas” (RILKE, 2007, p. 128).

Linhas de pensamento e poesia atravessadas pela mesma força que abre espaço a um mundo fora das normatizações do sujeito e que vêm dar testemunho, na filosofia, na arte ou na vida, do resto de inumano esquecido no homem. Linhas dilatadas em um tempo *aiônico*, da intensidade e da qualidade, tempo da experiência e do acontecimento, que escapa à progressão linear do tempo *cronos*, da sucessão e da quantidade.

Poesia e filosofia descolam a infância de uma temporalidade que cala o devir-criança, segundo Deleuze, ou a *infantia*, segundo Lyotard, em um enrijecimento nas formas do destino, da identidade de sujeito ou das profissões. Assim como o devir-animal, o devir-criança nasce, segundo Deleuze, de “tanto forçar a linguagem até o limite”. Até o limite

¹⁸¹ “Escrever é impossível”. (LISPECTOR, 2004, p. 183).

que nela se instaura a infância do mundo. “Devir-criança através do ato de escrever, ir em direção à infância do mundo e restaurar esta infância. Eis as tarefas da literatura” (DELEUZE, 1996).

Acentuar a intemporalidade da infância é também fazer ver a beleza e a revolução de uma impessoalidade. Não à toa a reabilitação dessa natureza secreta se dá pelas vias de uma filosofia que se recusa a continuar proclamando o primado do sujeito. Se o devir-criança tende a ser reconhecido, é pelo trabalho de um pensamento que advoga o despossuir-se, o desfazer o eu em favor do desenvolvimento de uma infância capaz de libertar-se libertando o inumano. Pois se a vida adulta é um esquecimento que se impõe – em sacrifício da infância – para que o sujeito antropocêntrico vingue livre dos seus traços inumanos, é só no esquecimento dele pela escrita que ela pode, mais do que simplesmente sobreviver, potencializar o ser.

Esquecer o eu para lembrar o outro de si, para fertilizar o ser com o “soma infantil”, com a sua vertiginosa imaturidade e impropriedade, propõe Agamben (1999, p. 90-95). Esquecer o sujeito constituído pela transmissão das possibilidades repetíveis fixadas no código genético para acordar a criança hospedeira que se mantém larva secreta no desenvolvimento adulto, como as salamandras albinas. Porque para ela não há vida adulta autorizada, a infância se evadiu. E, no entanto, não existe fora dessa infância chance de reaver uma vida plena, a única que se pode viver de verdade.

A literatura propõe então que o infantilismo obstinado e neotênico do homem faça o adulto devir-criança e que ela também devesse criança. “Eu estava seca e inerte na cadeira para que a menina se fizesse por dentro de outro ser, firme para que ela lutasse dentro de mim.” (LISPECTOR, 1999c, p. 97). Uma infância é um devir: é preciso deixar que se faça ela mesma, que nasça por partenogênese,¹⁸² cena que reacontece e passeia por vários textos de Clarice: “Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança” (LISPECTOR, 1999c, p. 95).

¹⁸² Crescimento e desenvolvimento de um embrião sem fertilização pelos machos. No chamado “nascimento virgem”, as fêmeas procriam sem fecundação e, portanto, sem material genético de um pai. Em geral ocorre como possibilidade eventual, no modo de alternância à reprodução sexuada, em espécies vegetais e animais que habitam ecossistemas isolados, como ilhas oceânicas ou sofrem restrições climáticas. Entre os animais, incluem-se alguns vertebrados, como certas variedades de lagartos, salamandras e peixes.

Dentro do modelo de sujeito humanista e da dominância masculina, a mulher constiu-se como o não-homem, de um modo que ela escapa à sua própria indeterminação. Por afirmar-se como negatividade, Deleuze e Guattari consideram o feminino a chave posicional de todos os devires, proposição muito coerente com um pensamento do fora: o homem precisa devir-mulher para se desterritorializar do sujeito pré-construído. A própria mulher precisa devir-mulher para escapar às políticas de subjetivação generalistas ou abstratas que a fazem reféns do regime de identidades e das águas paradas. Precisa criar uma mulher molecular ou uma microfeminilidade de “partículas muito suaves, mas também duras e obstinadas, irredutíveis e indomáveis”:

A mulher, como entidade molar, tem que devir-mulher para que o homem também se torne mulher e possa tornar-se. [...] É preciso que a escrita produza um devir-mulher, como átomos de feminilidade, capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar homens, de tomá-los num devir. A ascensão da mulher na escrita romanesca inglesa não poupará homem algum: aqueles que passam por mais viris, os mais falocratas, Lawrence, Müller [...]. Eles tornam-se mulher escrevendo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 68-69).

Ser de uma indeterminação, de uma incompletude, inumana como a criança (o não-adulto), a mulher é um devir por excelência. Mas a máquina antropocêntrica sequestra o corpo da menina para impor-lhe uma gestualidade e uma pré-história de contenção. Ela sequestra os seus devires. Dessa forma, a engrenagem binária cria um organismo oposto que vai servir de contraexemplo ao menino na formação do modelo dominante de homem. Devir-mulher é, portanto, sabotar o funcionamento da máquina dual e reconquistar a indeterminação do ser.

Quando o escritor ou a escritora devém-mulher, desencadeiam-se todos os outros devires. Entremeio entre a inumanidade e a humanidade, força de um duplo devir, a infância menina, a criança-mulher extravasa para todos os lados como porta-dobradiça para os acontecimentos e transformações, como a mulher-menina-rosa de “Restos de Carnaval”. Ofélia, de “Legião estrangeira”, é arrastada para uma cadeia de devires ao ser apresentada pelo devir-mulher-criança da escrita ao pintinho de uma infância:

- Da cozinha vinha o fraco piar. Ficamos em silêncio como se Jesus tivesse nascido. Ofélia respirava, respirava.
 - Um pintinho, sim, disse eu guiando-a com cuidado para a vida.
 - Ah, um pintinho, disse meditando.
 - Um pintinho, disse eu sem brutalizá-la.
- Já há alguns minutos eu me achava diante de uma criança. Fizera-se a metamorfose (LISPECTOR, 1999c, p. 96).

A criança que coexiste na idade adulta não é aquela que fomos. Não é o fruto de uma lembrança colonizada por uma infância humanisticamente concebida e domesticada. Ela é, como acrescentam Deleuze e Guattari (1997), uma força de desterritorialização que nos arrasta para uma zona de vizinhança com outros devires, fora da área de lembrança do sujeito. Nessas fronteiras ela “seca”, como um “estudo seco” do outro, para que a menina e o cavalo componham um devir, para que o escritor não devenha ele mesmo, encharcado de sua personalidade e subjetividade.

Do princípio da secura produz-se um novo agenciamento de sentido para aquela renitente fala da personagem-narradora-escritora de “Legião estrangeira” sobre a transformação de Ofélia, a mocinha formal e afetada do apartamento ao lado. “Eu estava seca e inerte na cadeira para que a menina se fizesse por dentro de outro ser, firme para que ela lutasse dentro de mim”¹⁸³ (LISPECTOR, 1999c, p. 97). Essas histórias de afeição por filhotes da ninhada alheia mostram que na literatura todo amor passa a ser imediatamente um caso de adoção estrangeira e impessoal. E ajudam a compreender porque, como dizem Deleuze e Guattari (1997, p. 67), “o canto da vida é frequentemente entoado pelas mulheres mais secas, animadas de ressentimento, de vontade de potência e de maternagem fria.”

¹⁸³ Como muitos outros na escrita de Clarice, esse fragmento “percorre” vários textos e livros da sua obra, copiados, recortados e replantados em outros contextos, formando novos agenciamentos de sentido a cada traslado. A mesma narrativa também se repete com pequenas modificações, mas recebendo diferentes títulos. O conto reaparece, por exemplo, dividido em cinco episódios, os primeiros quatro enumerados sob o título “A princesa (noveleta)” e o quinto denominado “A princesa (final)” (2012). Muitas vezes os fragmentos perdem partes, incorporam outras e sofrem pequenas alterações, mudanças mínimas que provocam deslocamentos imperceptíveis.

É quando o ser seca de sua infância e inumanidade, quando o tal sujeito funcionou até o ponto de parar o fluxo e esgotar a fonte do devir, que o eu tem mais sede e fome de arrebatamentos, porque a fome e o amor são os sábios do mundo, disse a sabedoria poética de Schiller. “Como uma criança que secou consegue fazer-se de criança melhor ainda porque não emana mais dela qualquer fluxo de infância” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 68). Quase seca, a infância reacontece na menina ao brincar com um pinto na sala da escritura. E a narradora/escritora, o que faz quando a criança chega? Recolhe-se ao silêncio da literatura para que ela seja o berço das metamorfoses involutivas e partenogênicas. (E ela nos lembra com esse e outros textos que o animal também tem uma infância).

Do mesmo modo que o devir-mulher não está em posse estável da mulher, o devir-infância não pertence à criança, embora ocorra a ela de modo privilegiado, afirmam Deleuze e Guattari (1997). Soa quase como advertência. O devir-criança ocorre em meio a múltiplas outras velocidades, precipitando alianças com o devir-moça, o devir-vegetal ou animal. Em “Restos do Carnaval”, uma mocidade universal se precipita, contudo, há o medo. “Fui correndo vestida de rosa – mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil” (LISPECTOR, 2004, p. 11). A resistência da menina-criança ao abandono do rosto infantil bloqueia o devir-mulher e o devir-rosa, flor cuja natureza feminina é irrefutável, como a escritora esclarece com rara definitude em outro texto: “Rosa não é it. É ela.” (LISPECTOR, 1998a, p. 57).

Era carnaval. Como na fantasia, a menina queria ser uma rosa. Mas tem que abandonar o ritual de transformação para sair às pressas em busca de um remédio para a mãe. Antes de vestir completamente a máscara de rosa e de moça, ela se lança assim, meio desnuda, à experiência do ritual catártico da festa. “Fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava”. O primeiro contato com o êxtase se mistura ao sentimento de culpa e contradição entre a alegria da rua e a tristeza doméstica projetada pela imagem da mãe doente, presa à cama. Conspicua a inocência da fantasia pela lembrança da dor, morrem a flor e a menina antes da valsa do primeiro baile, antes da experiência de abrirem-se as pétalas, antes do gozo nupcial. Passa o encantamento, perde-se o efeito onírico, mas os restos da fantasia estão ainda no rosto para acreditar o devir carnavalesco. A máscara, que já devém outra, é ela própria trânsito convidando para um novo devir-palhaço.

E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo

uma simples menina. Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados (LISPECTOR, 2004, p. 11).

Então os restos dessa infância que entra em outros devires para recolher-se e voltar a morrer em seguida escrevem em nome dos rituais da adolescência que acontecem uma vez só na vida. “Quando horas depois a atmosfera em casa acalmou-se, minha irmã me penteou e pintou-me. Mas alguma coisa tinha morrido em mim”. Ao mesmo tempo túmulo e berço de devires, essa escrita testemunha uma fantasia que só pode sobreviver na infância perdida, pois só nela há, segundo o poeta Rilke, justiça e igualdade entre todos os sentimentos e valores morais, imaginários, todos reais. “Cada coisa tinha um significado especial. [...] E nenhuma tinha mais valor do que a outra. A justiça pairava sobre elas” (RILKE, 2007, p. 125).

4.3 O EMBATE DAS MÁQUINAS: ESTADO DE EXCEÇÃO E “ESTADO DE GRAÇA”

*Há dias que são tão áridos e desérticos
que eu daria anos de minha vida em troca
de uns minutos de graça.*
(Clarice Lispector, 2004)

Porque nenhum poder se estabelece sem instaurar um contrapoder, toda máquina de dominação carrega o germe da sua destruição. É nessa perspectiva que Deleuze e Guattari trazem para o campo do político e do estético o conceito de máquina de guerra. O que essa ideia produz como resultado é a propagação da própria ideia: o combate ao aparato de Estado como poder político separado do corpo social. A noção de máquina de guerra nasce inspirada e desdobrada do conceito de “sociedade sem estado” de Pierre Clastres (1974).¹⁸⁴ No entanto, afirma como sua melhor efetuação os agenciamentos “bárbaros” dos guerreiros nômades, mais do que os arranjos secretos dos povos “selvagens”. Faz parte da estratégia de indestrutibilidade que o segredo do aparecimento intempestivo da máquina de guerra não

¹⁸⁴ “Estamos de acordo com Clastres quando mostra que uma máquina de guerra está dirigida contra o Estado, seja contra Estados potenciais cuja formação ela conjura de antemão, seja, mais ainda, contra os Estados atuais a cuja destruição se propõe.” (DELEUZE; GUATTARI, 2005a, p. 16).

pertença aos nômades com exclusividade, mas que seja clandestinamente disseminado para certas comunidades em luta, como a literatura:

Um movimento artístico, científico, “ideológico”, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento. (DELEUZE; GUATTARI, 2005a, p. 95).

Dissolução das formas do poder do povo em uma linha abstrata, para que ele nunca possa ser dinamitado. Distração do poder do Estado¹⁸⁵, do capital, para que a sua forma totalitária não se instale no lugar do poder-povo. A máquina de guerra distrai a humanidade da própria guerra. É porque ela não tem como objeto a guerra, mas o movimento das suas linhas de fuga, assim como a literatura tem por objeto de guerra a sua própria ingovernabilidade e também o próprio transbordamento de suas linhas. Perfazendo o seu deslocamento imprevisto e nômade, a máquina nasce de prontidão para combater o aparelho de Estado. E desaparece para reaparecer também de pronto em outros lugares, como os cordões de luzes e tendas, as cidades invisíveis que os ciganos armam e desarmam quando os viajantes passam. Conjurando-o de antemão, sabotando-lhe o espaço de comando, a máquina torna o general inócuo, como uma vedete ou um chefe indígena, para que os bandos e os coletivos continuem exercendo o verdadeiro poder, o poder da vida.

Um livro, uma pintura, uma música podem ser máquinas de guerra que só se tornam máquinas de destruição e de morte quando se deixam aparelhar pelo Estado. Então a guerra se torna objeto de sua própria máquina e se volta contra os próprios nômades.¹⁸⁶ Nessa tática de

¹⁸⁵ Necessário distinguir radicalmente do conceito marxista a noção de Estado que Deleuze e Guattari (2005a, p. 16) elaboram a partir da ideia de sociedade sem Estado de Clastres. Ele deve ser compreendido não como a superestrutura de uma base econômica mas, ao contrário, como o grande mecanismo que torna possíveis os processos de produção, os excedentes, a organização das funções públicas e das forças políticas. Enfim, o grande aparelho que “torna possível a distinção entre governantes e governados” e permite o aparecimento do próprio Estado.

¹⁸⁶ “A máquina de guerra não tem por si mesma a guerra por objeto, mas passa a tê-la, necessariamente, quando se deixa apropriar pelo aparelho de Estado. É nesse ponto muito preciso que a linha de fuga, e a linha vital abstrata que esta efetua, se transformam em linha de morte e de destruição.” (DELEUZE; GUATTARI, 2005a, p. 202).

guerreiro se pode, com Clarice à frente do campo de batalha, tomar a escritura como uma antiletratura, posto que, máquina abstrata, ela não cessa de conjurar contra um aparelho que por sua vez só existe para tornar possíveis as instituições literárias e produzir linhas retílineas e evolutivas (as escolas literárias, as cronologias, as organizações acadêmicas eletivas, as filiações de gênero, as linhas retílineas e segmentadas de pesquisa) que destroem sua potência de metamorfose.¹⁸⁷ Ao se conectar com outras máquinas abstratas, que produzem não objetos, mas outras máquinas, capitais intelectuais de transformação e insubordinação, a escrita pode ser vista como máquina.

A escrita e a música podem ser máquinas de guerra. Um agenciamento está tanto mais próximo da máquina abstrata viva quanto mais abre e multiplica as conexões, e traça um plano de consistência com seus quantificadores de intensidade e de consolidação. (DELEUZE; GUATTARI, 2005a, p. 202).

Esvaziando-a do seu poder sintático e significativo, as máquinas abstratas conectam a literatura com outras máquinas com as quais se tornam inseparavelmente “políticas, econômicas, científicas, artísticas, ecológicas, cósmicas — perceptivas, afetivas, ativas, pensantes, físicas e semióticas”. As conexões fazem a literatura forte e incontrolável. Ela se torna ingovernável. Dissolvendo as formas, fazendo devir-animal, a escritura proclama sua máquina de guerra inumana contra a máquina antropocêntrica que se instala na diegese. Não é por ser abstrata que uma máquina é irreal: do contrário, quanto mais abstrata mais revolucionária.¹⁸⁸ “Nesse caso, escreve-se diretamente com o real de uma matéria não formada, ao mesmo tempo em que essa matéria atravessa e tensiona a linguagem não formal em sua totalidade”. (DELEUZE; GUATTARI, 2005a, p. 202).

O regime das máquinas abstratas não passa mais pelo significante nem pelo subjetivo, mas pelo seu fora, pelo enlouquecimento das formas

¹⁸⁷ “A ‘máquina’ de guerra (daí seu nome) está, pois, muito mais próxima da máquina abstrata do que, desta está o aparelho de Estado, aparelho que a faz perder sua potência de metamorfose.” (DELEUZE; GUATTARI, 2005a, p. 202)

¹⁸⁸ “Um devir-animal como os camundongos de Kafka, os ratos de Hofmannsthal, os bezerros de Moritz? Uma máquina revolucionária, tanto mais abstrata quanto é real.” (DELEUZE; GUATTARI, 2005a, p. 201).

e dos sujeitos: “A máquina continua escrevendo. Por exemplo, ela vai escrever o seguinte: quem atinge um alto nível de abstração está em fronteira com a loucura. [...] Agora a máquina vai parar. Até sábado próximo.” (LISPECTOR, 2004, p. 158). Os criadores se realizam com o próprio ato abstrato da loucura. Assim como a guerra, a loucura é, por caminhos diferentes, tanto uma medida para a saúde quanto para a doença. A obra de arte é um ato de loucura, “só que germina como não-loucura e abre caminho” (LISPECTOR, 2004, p. 171).

Não é o tecido social que engendra o aparelho de Estado, nem é o escritor que cria a máquina. É precisamente o contrário. O aparelho de Estado escreve no tecido social sedentário os seus códigos políticos e, no espaço liso literário, a máquina da escrita escreve as linhas de subjetividade abstratas e desviantes que desorganizam os sujeitos estriados. Essa consciência de guerreiro nômade percorre a série “Máquina escrevendo” publicada no jornal: “A máquina corre antes que meus dedos corram. A máquina escreve em mim.” (LISPECTOR, 2004, p. 156).

* * *

Contra o poder da linha dura, uma mensagem perdida, informe, desterritorializada entre o não-tempo da literatura e o datado do jornalismo, larga pelo caminho um fragmento desconexo do texto que a antecede: “P.S. Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil” (LISPECTOR, 2004, p. 118). O recado póstumo ao final da crônica “Estado de graça (Trecho)”, assinada por Clarice Lispector (2004, p. 118) e publicada no Jornal do Brasil, em 6 de abril de 1968, precisava chegar do exterior às multidões que carregavam o corpo do menino Edson Luís nas ruas do Rio de Janeiro. Aparentemente descontextualizada, separada do todo, fraturando, minando o tempo da diegese, a passagem despista a sua própria localização, pois o trecho que se disfarça como um corpo intruso na máquina da escrita pode ser o território todo.

A escrita-cigana dissimula suas formas e conteúdos, largando pelos caminhos pegadas-fantasmas, intempestivas porque podem sempre ser recuperadas pelo corpo ferido das multidões, como o epílogo de um texto que continua. É o confronto entre a “graça de viver”, tão rara para os homens, tão própria do animal, e o estado de exceção, tão atual e tão próprio do homem. Ausentando o centro, a máquina da escrita opera para que o aparelho de resistência não seja localizado, para que o general não saiba ao certo que trecho pertence ao outro, ou qual é a parte e qual é o todo, qual é a dobra e qual é a obra. Aí está o segredo que o guerreiro

nômade aprendeu com o guerreiro-xamã: ele não cessa de deslocar o corpo da máquina para que o Estado não lhe aparelhe a alma.¹⁸⁹

Uma escritora nômade passeia pelo território livre da poesia falando da graça de viver. Buscando-a por toda a parte, passeia pela inspiração da arte, pela leveza da infância, pela lucidez dos sábios. Procura-a na beleza inatingível, na vida selvagem... Procura e retorna da luta com o seu fracasso de linguagem, com o indizível... O texto-ser não teme em se contradizer e se reentretecer e se refazer. Ele bordeja a graça resistente a todas as definições e imagens, incapturável pela razão, pelos sentidos de véspera ou pela alegria do hábito. Não a encontra em tempos de aridez, justamente quando a graça de existir é mais necessária para contrapor ao deserto uma "espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos intoleráveis" (LISPECTOR, 2004, p. 117). O que é a graça? Ternura fluida e fugidia, mistério que não se explica, êxtase em calmaria, pura busca textual, anunciação. Esplendor da irradiação imanente das coisas, das pessoas, dos animais; "felicidade do vivo" que arrebatava o ser quando ele menos espera, "suspiro de quem teve o mundo como este é", saudade do estado de quem experimentou "ganhar um corpo e uma alma e a terra".

A graça não dá seu endereço: não mora no ópio, nem nas religiões, não para em nenhum lugar, não brota da caridade ou do egoísmo. Não pertence a ninguém, nem ao homem. "Não sei por quê, mas acho que os animais entram com mais frequência na graça de existir do que os humanos." (LISPECTOR, 2004, p. 117). Ao estado de graça, espontâneo, imprevisível, se contrapõe o estado de exceção inequívoco, irrevogável do post-scriptum na definitude do asfalto onde jaz o menino, exigindo o lamento e a espada firme do lutador. Um corpo sem vida no meio do povo é verdade que não se divide, é tragédia que conclama a entrega toda da escritura – de "corpo e alma". Não é a pessoa da autora que se manifesta; esta há muito se ausentou no espaço literário. É o guerreiro nômade da escritura que dribla a máquina da censura para se fazer ouvir pelos povos do calabouço.

* * *

Assumida como "plano de composição consistente" de uma máquina de linhas abstratas, a *antiperspectiva literária* ou *perspectiva do inumano* acontece na literatura como uma correnteza forte que tudo arrasta. O plano de composição inumano não guarda um sentido temático, alegórico ou metafórico, mas se refere à forma de tocar a matéria e a linguagem da arte em sua fluidez. Ocorre um desfazimento das palavras e significados em favor de uma gramática das criaturas e objetos que têm o

¹⁸⁹ E com Clarice, aprendemos que "a alma é também o corpo" (LISPECTOR, 2004, p. 183).

seu próprio “halo”, a sua própria resistência e devir. Essa gramática do devir não cessa de fazer o autor e a própria escritura perderem sua centralidade. Tomado como princípio, o inumano impacta a literatura, a ponto de reinventar a ideia de obra, de gênero, de narrativa, de personagem, e da própria autoria.

O “plano de composição” se contrapõe ao “plano de organização” ou de desenvolvimento que estrutura as obras de arte regidas pelo princípio da transcendência, conforme proposto por Deleuze e Guattari (1997, p. 75). Ao segundo plano se associam as narrativas onde formas e sujeitos se desdobram em direção a um desfecho programado dentro de uma arquitetura suplementar à própria obra. Do contrário, o plano de composição ou de consistência é regido pelo princípio da imanência e da univocidade. Ele faz a escritura deslizar e crescer por velocidades e intensidades, pelo devir imprevisível de acontecimentos e não pela sequência de desdobramentos. “Por mais que cresça em dimensões jamais terá uma dimensão suplementar àquilo que se passa nele” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 55).

No plano liso dos devires (do ser-texto), no qual o inumano é já o próprio “princípio de composição”, *A paixão segundo G.H.* e *Água Viva* colocam a funcionar um modo de antirromance ou de antiliteratura que liberta por natural insurgência a literatura da instituição literária e o romance da instituição romance. *Objeto gritante*, primeira versão de *Água Viva*, manifestava essa luta de um “ar natural desafiador”: “É só por heroísmo também que publico este livro que vai ser vaiado e cujas intenções de antiliteratura serão captadas por poucos” (LISPECTOR, apud RONCADOR, 2002, p. 49). Intenções que estavam dadas também em “O relatório da coisa”: “O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho a dizer e sem literatura. Este relatório é a antiliteratura da coisa” (LISPECTOR, 1999b, p. 103).

Involução das formas, transsubstancialização da matéria, desestruturação do enredo, da lógica retilínea, da história, do personagem, do narrador, do tempo, do gênero e do pensamento para ir “atrás do que está atrás”, como escreveu Clarice Lispector (1998a, p.13). Desagregação de todos esses elementos que ajudam a operar a centralidade do homem na narrativa em favor do fluxo da escrita, escorregando livre no espaço literário para reencontrar essa intensidade de halo na multiplicidade escrevente. “A criação me escapa” (LISPECTOR, 1998a, p. 66). Uma literatura assim – onde já não se separam a narrativa e o ensaio, o texto e a obra, o fundo e a forma – alcança o próprio gesto da loucura, pois independe da história, da mesma forma que uma pintura está livre da figura. Ela se escreve 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; GUATTARRI, 1997, p. 44).

Essa literatura que não conhece a Lei, é a do devir. Desde sempre grávida das relações promíscuas entre escrita e inumanidade, ela só conhece a transformação do ser e da obra. Nos platôs de *Capitalismo e Esquizofrenia*, o inumano aparece no devir que compartilhamos com a zoologia e com a botânica. Fazer rizoma é percorrer linhas imperceptíveis de escape e de retorno para as multiplicidades animais e vegetais. É fazer uma cartografia em comum com ratos, formigas, orquídeas, ervas daninhas... Com esses corpos temos semelhanças que nos tornam distintos e complexos onde somos moleculares e pessoais.

É uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 15).

Em uma frase no infinitivo, gravada, pois, na ausência de sujeito, *A paixão segundo G.H.* oferece o que talvez seja a definição mais breve, aberta e definitiva de inumano: “Estar vivo é inumano.” (1998b, p. 171). O inumano entra em curso como voz narrativa e como linguagem do devir que se descobre no processo da escritura. Sua bandeira política: a liberdade de escrita e de pensamento. “Construo algo isento de mim e de ti – eis a minha liberdade” (LISPECTOR, 1998a, p. 17).

No plano de composição, os elementos da escrita não param de fazer e desfazer agenciamentos. Por isso, ele se opõe ao princípio do desenvolvimento evolutivo, que procede por filiação a formas, em favor de um plano de proliferação por involução e recuo, onde a forma não para de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades. Um plano de composição faz a narrativa deslizar nesses textos como corpo sem órgãos, no modo de um pensamento da liberdade. A máquina da escrita bombeia o sangue pelos ossos, liberando o corpo-texto dos órgãos que entopem a engrenagem com a Ideia do humano para restituir-se em puro fluxo e pensamento.

É assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de ‘liberdade’, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento

atinge seu objetivo no próprio ato de pensar (LISPECTOR, 1998a, p. 89).

Vocação involutiva da escrita, que faz do poeta verdadeiramente um “ladrão de fogo”, um fogo inventor e alheio, como escreve Rimbaud em uma “prosa sobre o futuro da poesia” dirigida a Paul Demeny, em *Carta do Vidente* (2005). “Se o que traz de longe tem forma, ele dá forma; se é informe, dá algo de informe”. Ao lidar com a coisa informe, o poeta incorpora esse além-do-homem. “Ele é encarregado da humanidade, dos próprios animais”. Para superar a forma terá que devir até a poeira, até o código do silício, ou como continua a carta, “deverá fazer sentir, apalpar, escutar as suas invenções” (RIMBAUD, 2005, p. 82).¹⁹⁰

Estudar e escrutinar o corpo do outro, sabê-lo cientificamente talvez tenha sido a forma mais recorrente da literatura trazer o inumano para a escrita ainda sob a égide do conhecimento. Muitas obras que pensaram e escreveram o monstro, o selvagem e o animal no século XIX e início do século XX vasculharam a intimidade e o funcionamento de outros corpos ou fenômenos não humanos para poder escrevê-los. Em *Moby Dick*, Melville (2008) chega a se demorar mais de cem páginas descrevendo todo o funcionamento do corpo do cetáceo no propósito quase dramático de decifrá-lo. A escrita animal recebe essa herança cientificista, mas sabe que há também de adivinhar poeticamente os barulhos, os sussurros, os aromas, as emoções, os pensamentos, os gestos, as pausas e os movimentos do outro para que ele ganhe vida na literatura.

Matéria e energia, onde o sensível e o inteligível não se separam, a escritura se doa como plenitude. Investigação filosófica, psicanalítica, biológica se confundem com a percepção sensível no campo descritivo do outro. Procurar o ser-planta da escritura é como encontrar a esposa vegetal em si mesmo, e coroar-se de copa, de folhas e ramos, respirar pelas raízes e brotos, apalpar a pele rugosa da casca, sentir correr a seiva e a carícia do vento. O devir-vegetal nasce de um mistério gasoso, de um *percepto* que é ao mesmo tempo intuição erótica intuída, emotiva e científica da outra inumana neste estudo poético da mulher-árvore de Rodrigo de Haro.

¹⁹⁰ “O super-homem é, segundo a fórmula de Rimbaud, o homem carregado dos próprios animais (um código que pode capturar fragmentos de outros códigos, como nos novos esquemas de evolução lateral ou retrógrada). É o homem carregado das próprias rochas, ou do inorgânico (lá onde reina o silício).” (DELEUZE, 1988, p. 141-2).

Encontras tua mulher na árvore
 Para cada membro uma carícia diferente
 tem o vento. Entre as ramagens o ar
 circula pelo tronco e pelos braços abertos,
 complacentes. Tudo respira e ondula
 da copa até as raízes, indiferente
 à ideia da Beleza. A aragem contudo,
 em volutas, transmite ao cerne
 do arbusto sua macerada doçura
 através da casca porosa, guardiã
 de última seiva que tremeluz na
 extremidade fresca dos pequenos brotos.
 Limão, romã, tamarindo. É sempre o mesmo,
 seu vocabulário de esposa devotada
 e provedora. A canícula e o vento
 douram seus cabelos, modulam pequenos
 seios estimados pelo rígido vibrato
 das cigarras. Vai! Toma-lhe as ancas
 e admite o mistério gozoso
 da mulher contida na árvore. Desbasta-lhe
 os ramos finos, salpicados de goma e
 coroa-te a ti mesmo com leves
 despojos da esposa vegetal
 que outrora perdeste mas reencontras
 em meio do caminho, trans-
 formada em romãzeira
 ou fresco limoeiro.
 (HARO, 2011, p. 36).

A estranha familiaridade animal ou vegetal se projeta na poesia do rosto humano-inumano, a pele mais nua do corpo, como nos diz Lévinas, mas também Rodrigo de Haro, ao encontrar o inumano no rosto do artista modelado pelos répteis, em “Invenção do olfato” (2011a, p. 14). Pelos poros do rosto o animal abre diante da escritura o que Bataille (1993, p. 26) chama de uma “profundidade familiar”. Profundidade quer dizer, conforme o filósofo, precisamente o que escapa ao sentido, o que permanece longínquo, em silêncio. “Mas isso é também a poesia”, diz Bataille.

4.3.1 Um modo de frasar inumano

Em *Le différend* (1983), seu estudo sobre um intradutível *diferendo*,¹⁹¹ Lyotard afirma que o sentido de inumano é mesmo incompatível com a Ideia de humanidade. A contundência dessa afirmação nos diz que a Ideia convoca um modo de frase no qual o pensamento antropocêntrico se constitui e opera. Para vingar a Ideia, o modelo do que é justo, verdadeiro, bom, belo, correto, humano por fim, se instala no encadeamento lógico da linguagem. Em importante ensaio sobre os modos de se interrogar o inumano na obra de Lyotard, o filósofo José António Domingues (2005, p. 2) lembra que a ideia de humanidade se estabelece excetuando as linhas de expressão que escapam ao modo de funcionamento da frase. “Para indagar as propriedades desta entidade humana pressupõe-se uma linguagem que serve de meio aos fins do pensamento.”

Uma *sintaxe ideal* se cristaliza desde a formulação do pensar, no âmago da linguagem. E se estabelece criando “uma relação de instrumentalidade entre os pensamentos e a linguagem”, como mostrou Lyotard (1983, §31). Conexão imediata com aquela queixa do narrador de *Rua de Mão Única* sobre a monotonia dos diálogos modernos: “É como se estivesse aprisionado em um teatro e se fosse obrigado a seguir a peça que está no palco, queira-se ou não, obrigado a fazer dela sempre de novo, queira-se ou não, objeto do pensamento e da fala” (BENJAMIN, 1987, p. 21). O eixo sintagmático desse teatro pressupõe uma entidade humana no centro da oração a quem a psicologia, a filosofia da linguagem, a sociologia, a psicologia, as ciências humanas, enfim, se dirigem para interrogar: quem enuncia, quem é enunciado, quem fala ou quem pratica a ação?

Assim a Ideia fica de posse de uma ontologia da linguagem para legitimar o bom julgamento (o bom encadeamento) e o bom pensamento, mas, de facto, como uma só regra universal de julgamento, pois o encadeamento é levado a cabo por si, é um encadeamento decidido em si. (DOMINGUES, 2005, p. 3).

Como escapar à armadilha da instrumentalização do pensamento dirigido pelo nexos do humano na linguagem? Como emancipar-se da

¹⁹¹ Todo diferente tornado impossível pela linguagem do humano.

razão e dar o testemunho do que escapa à Ideia se o inumano é como um locutor recusado e aspirado nesse pensamento? Como criar essa língua da resistência?

Para início de resposta, uma escrita atraída pela resistência do inumano deveria ser constituinte do objeto que a constitui. Isso implica considerar até a raiz que o humano e o inumano operam, como nos mostra Lyotard, linhas de expressão bem distintas desde a sua formulação. Conhece-se bem a sintaxe da primeira: pessoa, sujeito, verbo, predicado, complemento. Formam um caminho tão previsível quanto essa rua de mão única de que se queixa Benjamin, onde o sujeito, dono da ação/verbo, precisa ser localizado para que o objeto, nome da coisa que sofre a ação, seja rapidamente também identificado e hierarquicamente posicionado. Quanto à sintaxe da linha de expressão do inumano, nada se sabe, além de que há uma voz intradutível em palavras e no modo de encadeamento humano.

Um dever minoritário e resistente da escrita parece estar naquele modo antigramatical que começa por suspender o império do sujeito utilizando as próprias armadilhas da língua contra a sintaxe da Ideia. Fala-se em trazer um pronome neutro para esvaziar o centro da frase, fazendo-o operar não como índice de diferenciação entre a coisa e o sujeito, mas como dispositivo de dessubjetivação. Fala-se também dessa partícula de indeterminação do sujeito no verbo e também da estrutura nominal do infinitivo, que colocam a ação no lugar do sujeito do enunciado. Fala-se de todos os outros modos já inventados, e que faltam à linguagem, de ausentar ou multiplicar o sujeito da Ideia. “Arrisco? deixo eu sentir?, perguntava-se nela. Sim, respondeu-se por mim.” (LISPECTOR, 1999c, p. 96).

A mudança molecular da sintaxe ainda falta. Ainda está por vir. Requer colocar intensamente em ação o ferramental descentralizador do eu na escrita e propor modos frasais não gramaticais, correspondentes a ideações menos restritivas e narcísicas. Implantar na língua portuguesa – por apropriação das mais antropofágicas – um pronome neutro e estrangeiro. Com *Água viva*, o *it* tornou-se uma materialização singular do lugar neutro onde a possibilidade/fracasso de funcionamento do inumano na escritura pode acontecer.

Sou-me. Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu

peçoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo. (LISPECTOR, 1998a, p. 30).

O inumano não é exceção, nem regra na literatura. Alcançá-lo: condição para que a escritura comece e atinja liberdade e saúde em sua plenitude. Em um sentido mais agudo, o inumano só acontece na linguagem pelo paradoxo de um eu-*it*, a voz neutra que concebe *Água viva* ou a “massa branca” que escreve *A paixão segundo G.H.* Instaurando nessas escrituras uma perspectiva estética não-antropocêntrica no neutro da autoria, o *it* é o próprio “halo” de criação, esse canto que transcende a origem das frases e das palavras e ao mesmo tempo é imanente ao mundo, se a gente mergulha na linguagem clariceana (1998a, p. 48).

No espaço literário, a relação entre as diferenças se produz por esmagamento mútuo, como o que ocorre com G.H. e a barata. A massa branca é o produto mais refinado desse contato humano-animal. Matéria neutra, zona de entremeio onde a diferença se dissolve e onde os corpos compartilham um “ser-em-comum”, para referenciar Nancy (2006b). Partidas as cascas, os interiores esmagados transbordam para o fora e se misturam. No abandono de todo recurso de individualização dos personagens, a escritura procede um descarnamento da pessoa para que o núcleo se exteriorize, como analisa Florencia Garramuño (2011, p. 109-110): “Mais do que uma despersonalização, trata-se de alcançar o impessoal, despojando o pessoal de toda distinção particularizante, de todo dado identificador.” O escritor e o personagem somente se afirmam em nome de uma ausência. Todo sujeito, se existe, pressupõe uma presença “por inércia”, conforme Garramuño (2011, p. 108).

Tal escritura se afirma reconhecendo-se lugar de anonimato onde o eu só pode se enunciar como uma “pessoa primitiva” e anônima, que coloca a funcionar uma *autoria it*: “Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato nunca ninguém tocou.” (LISPECTOR, 1998a, p. 34). Deleuze e Guattari fizeram o elogio ao neutro da língua, afirmando a assertiva de Blanchot de que o *on* e o *il* em francês (assim como o *se* em português) não substituem o lugar do sujeito mas, do contrário, o destituem em proveito de um agenciamento universal¹⁹². Mas nem Deleuze e Guattari, nem Blanchot imaginariam um

¹⁹² Dizem os autores ainda: “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” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 53).

artifício de linguagem tão menor, e tão menos institucionalizado e tão estrangeiro dentro da própria língua quanto o *it* que Clarice Lispector cavou dentro da língua portuguesa.

Em *Água viva*, esse pronome estrangeiro destitui o autor do poder de dizer eu para que a literatura se afirme como um caso de impessoalidade. No lugar criado pela pronominalidade neutra do *it*, há contato entre a o perspectivismo nietzschiano e o perspectivismo multinaturalista, que dissolvem o ponto de vista do eu. É porque ela cria também um lugar neutro para a alternância do ponto de vista de todos os seres e de todas as coisas num universo que só conhece individualizações provisórias e hibridizadas.

Seria preciso então pensar em uma *antiperspectiva literária*, considerando como uma invenção humanista a própria noção ocidental de perspectiva, que tem sua maior referência na geometria projetiva. Por ela sabemos que a Ideia do humanismo organiza a tela do visível na altura do olhar e da centralidade do homem ocidental, de acordo com as regras acadêmicas baseadas na perspectiva euclidiana que dão à arte o efeito de real e de um ser ensimesmado no seu estado definitivo. Na galeria e trânsito das metamorfoses, ao contrário, o hibridismo e a indefinição perturbam a classificação estável dos protagonistas feitos à imagem e semelhança de um autor-deus tautológico em si mesmo.

Uma escritora devém-mulher avançando sobre o que historicamente se concebeu como domínios literários do masculino. E inventa o feminino, libertando a escrita dos papéis institucionalizados e domesticados de gênero. Adentra a escrita metafísica, ensaística, filosófica e experimental de vanguarda que se contrapõe aos formatos admitidos e estabilizados no universo feminino: literatura folhetinesca, romântica, intimista, confessional. Ela postula um feminino que não apenas se contrapõe ao masculino, mas busca “o que está atrás” da dicotomia de gêneros. Atrás dos gêneros literários e humanos um corpo feminino se deixa interpelar por um corpo animal e adentra o fosso de uma pluralidade inclassificável. Em *Água Viva*, esse corpo vai mesmo se esfacelando, transmutando e multiplicando na medida em que transita por uma rede de seres e objetos da maior heterogeneidade – flor, animal, água, coisa, como escreve Nascimento.

A assinatura Clarice Lispector espraia sua fauna nos mais diversos textos, constituindo uma verdadeira zoografia, termo que em grego designava a “pintura do vivo”. Nisso, o tornar-se-homem passa necessariamente por um

tornar-se mulher, tornar-se animal, tornar-se-cão antes de todos, tornar-se galinha, tornar-se galo, tornar-se búfalo etc. (NASCIMENTO In: MACIEL, 2011, p. 143).

Para os seres de fabulação, que não estão fundidos à centralidade e identidade do autor, que têm vida própria porque são feitos de “linhas vivas”, “linhas de carne”, como dizem Deleuze e Guattari (1996, p. 66), o mundo inteiro é inumano. O mar líquido contra o corpo de mulher compacto. “Ela e o mar”. Quando o “e” opera uma conexão, não uma dicotomia, já não se sabe mais o que é sujeito, quem é objeto, assim como o feminino e o masculino não produzem mais nenhuma hierarquia ou fixidez. “Às vezes o mar lhe opõe resistência puxando-a com força para trás, mas então a proa da mulher avança um pouco mais dura e áspera.” (LISPECTOR, 1999b, p. 90).

Laboratório de construção de “hecceidades” e desconstrução de identidades, máquina de devires, a potência da literatura não se contém como conteúdo da ideação antropocêntrica. *Hecceidade* refere-se a “um modo de individuação que não se confunde com o de uma coisa ou de um sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 47). Consiste em fazer um ou mais termos recuarem de suas formas próprias em favor de uma indefinição onde eles se compartilham e se modificam. Atuação de *pronominalidade neutra*, de onde derivam singularidades universais, pontuadas por artigos indefinidos que desabilitam toda ordem de definição identitária e pessoal: “A mulher é agora uma compacta e uma leve e uma aguda” (LISPECTOR, 1999b, p. 89).

Em *Perto do coração selvagem*, essa literatura já se descobria como potência do indefinitivo, capaz de produzir individuações permanentes entre um ser e qualquer outro ser, mas também com uma entidade meteorológica, um acidente geográfico, um tempo ou qualquer outro elemento marcante. Desde Joana-menina diante do mar ela descobrira esse “poder-de-vida” que transborda na escritura: “A paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um...” (LISPECTOR, 1986, p. 47-48). Desde Joana-menina soube que “a confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma”, embora não soubesse “se entrara no tudo é um ainda em pequena, diante do mar, ou depois, lembrando”, pelos artifícios da linguagem e da memória. Mas isso também já não tem nenhuma importância: as *hecceidades* hibridizam e individualizam a linguagem e a lembrança na própria vida.

Hecceidades se reconhecem também em conjuntos, em blocos, mesmo precedidas de artigos definidos que só estão diante delas para operar uma impessoalidade. Individuações sem sujeito, singularidade do universal pela qual elementos distintos entram em devir. Modos de sintaxe em que o pronome – masculino ou feminino, singular ou plural, superlativo ou diminutivo – entra em devir e toma a indefinição do híbrido e a multidão do corpo. Arte de esgarçamento da linguagem, das classificações de gênero, número e grau na qual essa escritura tem maestria: “Eu me sentia como se algo meu nos visse de longe – Assim: ‘A moça e o cavalo’”, confundindo-se em uma “adolescência de menina-potro” (LISPECTOR, 1999b, p. 37).

É o mesmo arrebatamento de corpos que suspende todas as determinações de sujeito. É o mesmo amor impessoal atravessando o devir-povo da cantora-camundongo, em “Josefina, a cantora ou o povo dos ratos”, de Kafka. Uma artista capaz de falar em nome dos animais com sua arte e sua voz: “Mas para um povo com tal estado de ânimo, Josefina traz ainda mais” (KAFKA, 1989, p. 122). “A moça e o cavalo”, “Ela e o mar”, “A artista e o povo”. Feitiçaria da máquina da escrita: de tanto levar a linguagem ao seu limite, ela faz o pronome “a” ou “o”; “ela” ou “ele” devir um povo, uma infância, uma coragem, uma mocidade, uma adolescência, uma animalidade, uma *mulheridade*.

Com Lévinas (2010) podemos dizer: ele e ela são eleidade; tu é outridade; nós, comunidade. Com Deleuze podemos dizer que eu e todos somos também *hecceidades*. Feitiçaria de escritor que qualifica a “literatura como um caso imediatamente universal”, mesmo quando biográfica ou autobiográfica. A escritura arranca o eu da pessoalidade e o faz *ecce* (eis aqui), uma individuação do agora. Não importa se ela diga “eu” ou “nós”, uma presença na escritura não nomeia uma identidade, mas uma singularidade conectada com uma cosmogonia, como nos mitos, seja o eu um autor, um narrador ou um personagem.

Desinventando a sintaxe do humano, a escritura pode acreditar um encadeamento inumano, onde o animal, a máquina, o vegetal ou o impessoal operem também como linguagem. Voltando então à enigmática sentença de Deleuze em *L’Abécédaire* (1996), que sentidos derivam do dizer “O escritor é responsável pelos animais que morrem”? No território de quebra de limites da literatura, escritores se encontram com o animal diante da tarefa de trazer do esquecimento as vozes que estão morrendo para a linguagem e para a Ideia do Homem. Trazer para a língua a sintaxe dos animais, das crianças, dos loucos, dos iletradados, dos povos menores que não repetem modelos e padrões de linguagem.

Ser responsável pelos animais não quer dizer escrever para eles lerem ou escrever no lugar deles, explica Deleuze (1996), mas escrever em intenção deles, levando a linguagem aos limites que separam o homem da animalidade de um modo que não se fique mais separado dela. “Só há literatura quando se leva a linguagem a esse limite”. E fazendo jus à herança de Nietzsche em *Assim falava Zaratustra* (2011), lembrar que há uma inumanidade própria ao corpo humano e ao espírito humano que pode mover as relações da escrita com o animal. Assim como há uma animalidade própria ao corpo da linguagem, com a qual Clarice procurou se conectar desde o primeiro romance:

Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade. [...] Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não, — repetia-se ela — é preciso não ter medo de criar (LISPECTOR, 1986, 17-18).

Escrever o inumano não é escrever sobre animais, mas fazer operar na escrita um animal. “E se nos tornássemos animal ou vegetal por literatura?”, perguntam Deleuze e Guattari (1995a, p. 12). “Não seria primeiramente pela voz que alguém se torna animal?”. Um escritor não escreve para leitores previsíveis que vão se reconhecer nas linhas de um romance ou de uma novela, mas para arrancar da letra povos secretos, seres de fronteira, de não-escrita, de não-linguagem, experiências ofegantes como a de Ofélia e o pinto que a escrita prenuncia em seu silêncio ritualístico. Escrever como um animal é fazer da escrita – também dispositivo de exceção, de separação entre letrados e iletrados –, um estado de graça.

Como quem está “sozinha na noite de outra pessoa” (LISPECTOR, 1999c, p. 89), uma escritora escreve para convocar a voz de uma coruja, de uma barata, de um cavalo, de uma criança que se cala. Para ecoar o silêncio de um pinto que ela adivinha caído no chão da cozinha, no intervalo entre a intuição e a revelação, antes de afastar pesadamente as cadeiras no caminho, ao sabor do azar e dos acidentes da linguagem, guiada pela mudez e pelo olhar mortificado de uma menina que acabara de celebrar com o diminuto e ensolarado ser o recontecimento da infância, ainda com o cheiro recente do novo. É aí que ela se instaura, para alcançar essa infância na sua “distância

infinita”, para tentar salvá-la e curá-la, antes que se vá de todo, congelada pelo medo e pela culpa. Então, a escritura fala a essa infância, sussurrando ao seu ouvido com a doçura de quem conhece a palavra, necessária e reparadora, não a mentira: “Oh, não se assuste muito! Às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece” (LISPECTOR, 1999c, p. 100).

Escrever o inumano é convocar um autor que escreve rasgando a sintaxe como um animal, cavando um mundo dentro de outro, como o carrapato rasga sua *sintaxe de vida* no território corpóreo do boi. E se a gente pensa a escritura e a vida desse modo inseparável, como faz Deleuze (1996), quem disse que os animais não criam um mundo? Escrever como um animal é inventar assim uma nova língua dentro de outra, onde o mundo “há” apenas, sem subordinação ao sujeito da frase. “Eu que não me lembrava de lhe avisar que sem o medo havia o mundo” (LISPECTOR, 1999c, p. 100). É fazer operar na escrita essa multiplicidade de seres, de povos, de rumores e de dizeres que desaparecem para a linguagem. Nesse sentido, escrita é túmulo de devires – paradoxo pelo qual ela dá o testemunho do silêncio que permanece vivo na língua morta. “Embaixo da mesa, estremece o pinto de hoje. O amarelo é o mesmo, o bico é o mesmo. Como na Páscoa nos é prometido, em dezembro ele volta” (LISPECTOR, 1999c, p. 100).

Uma escrita animal se produz no modo de insubordinação do encadeamento frásico, no esgarçamento de fronteiras até o limite que a separa de outros territórios, de outros reinos, do não-eu, da não-linguagem ou do não-pensamento. Conciliação não é a tarefa da filosofia, não é a tarefa do pensamento, nem da escrita, diz finalmente Lyotard em *Témoigner du différend; quand phraser ne se peut*.¹⁹³ A violência da linguagem acontece em nome da resistência do inumano contra a máquina antropocêntrica.

¹⁹³ “Testemunho do *différend*: quando não se pode frasear”. Escreve Lyotard: “Nous avons bien assez de violence avec la pensée. Donc, en ce second sens, on peut parler de conciliation. Mais elle n’est pas la tâche de la philosophie en tant que pensée et écriture”. Tradução nossa: “Nós temos violência o bastante com o pensamento. Então, nesse segundo sentido, podemos falar de conciliação. Mas ela não é a tarefa da filosofia enquanto pensamento e escritura”. (1989, p. 119).

4.3.2 A resistência do mundo mudo

Há o mundo dos objetos e dos homens, que em sua maioria, eles também, são mudos. Porque eles remexem no velho pote, mas não dizem nada. Só dizem lugares-comuns.
(PONGE, 1997, p. 141).

O paradigma humanista sobre a constituição do sujeito se formula com base na resistência que só o homem é capaz de oferecer ao outro graças à opacidade da linguagem. Na gênese do sujeito, o atrito para que um ser desejante se transforme em um indivíduo que faz escolhas e atinja o pódio do livre arbítrio pertence somente ao homem e à transcendência do significado que lhe são próprias. Em outras palavras, o homem só produz subjetividade na alteridade com ele mesmo. Todo o resto do mundo, os animais, as coisas, os lugares, os climas, os ecossistemas que compõem o “fora do mesmo”, permanecem imersos em um pesado e passivo silêncio de cenário, cobertos por uma camada grossa de poeira muda.

Mas não foi isso que Karl Marx “disse” ao poeta e ensaísta Francis Ponge (1997, p. 119-120). “Ele disse que o homem subjetivo não podia ser diretamente tomado nele mesmo, só em relação à resistência que o mundo lhe oferece, só em relação a essa resistência que ele encontra. Numa espécie de operação, de ação.” Apropriando-se da fórmula de Marx em favor do mundo mudo que o entenece e o desafia, e que ele não consegue segurar com a linguagem, o poeta vai tomar partido das coisas e propor uma “retórica por objeto”, que alarga e intensifica o exterior na composição da subjetividade. Em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, afirma Marx (2011, p. 25):

Os homens fazem sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram.

Radicalizando seu entendimento em favor de uma correspondência entre os objetos e as “circunstâncias históricas”, Ponge reescreve a sentença de que o homem faz história, apesar de nem sempre nas condições desejáveis, em um sentido próprio da literatura. Deriva dessa

nova posse da palavra alheia a ideia da autonomia do literário: o mundo escreve histórias, apesar de não ser lido e ouvido pelo homem. Nesse sentido é que o mundo mudo pode ser visto como uma espécie de escritura.

Na pátria dos falantes, o animal não impõe resistência simbólica e se deixa dominar com facilidade. Não desfrutando do estatuto de sujeito, ele também não participa dos mecanismos de produção de subjetividade para o homem. No mundo da fabulação se passa de outra forma. Seres humanos e não-humanos oferecem obstáculo em sua própria imanência e presença, à medida que tudo pode ser escrito. Eles resistem na película entre as palavras e as coisas todas do mundo. “Os homens são animais de palavras”, é a lição de Ponge (1997, p. 139).

Porque o homem é um animal de palavra, a literatura do inumano não agasalha a ideia da submissão do mundo natural. “Seco Estudo de Cavalos” (LISPECTOR, 1999b, p. 36), uma sequência de fragmentos exploratórios do corpo animal, compõe uma “retórica por objeto”, na qual o cavalo não é o objeto que serve ao homem, no sentido cartesiano. Ele é, como tudo no mundo, um *objeto de palavra*. Como numa narrativa que não tendo ainda sido decupada e ao mesmo tempo expõe o seu processo de decupagem, esse “tratado do cavalo” traz, num quadro a quadro cinematográfico, uma silenciosa cartografia da resistência subjetiva que o animal oferece à escritura.

A primeira cena, intitulada “Despojamento”, começa com uma “seca” constatação contemplativa, como num *hai kai*: “O cavalo é nu”. Da ideia de nudez seca, que não é a da vergonha, produzida pela brevíssima descrição, o roteiro chega à cena da “Forma”. A mais secreta resistência dos seres e das coisas está inscrita no corpo, fora, portanto, do nome que os designam: “A forma do cavalo representa o que há de melhor no ser humano. Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando vejo outro cavalo então o meu se expressa. Sua forma fala.” (LISPECTOR, 1999b, p. 36). Em contato com o inexpressivo ser-animal, o ser-texto expressa sua inclassificável forma-cavalo e lembra que essa forma-poema também é muda, mas fala. Aparentemente simples e despreziosa, ela abriga dentro de si um engenho poético e filosófico, meticolosamente arranjado, que se transubstancia em todas as formas, passando do primeiro verso de um *hai kai*, ao aforismo nitzschiano, ao roteiro, ao conto, ao romance, como se fossem as aparições entrecortadas dos pedaços de um filme que se desfragmentou dentro de outro. Uma narrativa que perdeu a sua sequência e a sua origem, como as oníricas. E ele também nos lembra que essa forma impressa no corpo como potência é também a nossa.

Da forma, a narrativa passa para a cena dos atributos: da doçura, dos músculos ágeis, da maciez do pelo. Decupado e contemplado em sua nudez de forma, o corpo do cavalo é só *afecções*, movimento de linhas de “elásticos músculos ágeis e controlados”, de velocidades e intensidades. O cavalo é da escritora um amigo. Com ela, divide a doçura, a sensação mesma de existir. “A existência é desejável porque se sente que esta é uma coisa boa e essa sensação (aisthesis) é em si doce”, escreveu Aristóteles na passagem retomada por Agamben (2009a, p. 87), que vai daí explicar a amizade como o compartilhamento desse desejo e gosto de vida. “No ponto em que eu percebo a minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um com-sentir que a desloca e deporta para o amigo, para o outro mesmo”, propõe Agamben (2009a, p. 90). E embora o filósofo aponte a amizade como o que define a comunidade humana “em relação àquela animal”, o que essa arte-literatura faz é justamente o inverso. Ela mostra a amizade transbordando da existência inumana para o mundo. A doçura do amigo contagia a escritura e o próprio homem irradiando um com-sentimento transversal.

Doçura não serve para categorizar um ser dócil. Composta a imagem do ser, desdobram-se os graves questionamentos da linguagem e da lógica. No quadro seguinte, intitulado “Falsa Domesticação”, o cavalo, metáfora gasta de masculinidade e virilidade, se reescreve como puro gesto de resistência às palavras e ao homem.

O que é o cavalo? É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar, mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça – sacudindo a crina como uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre. (LISPECTOR, 1999b, p. 36).

Libertado do homem e da prisão doméstica das palavras, o cavalo mostra sua resistência nos gestos sensíveis e pensantes, não nas ações instintivas ou nas vozes do corpo, como a mordida, o rosnar, o coice de cavalo, ou o rugido de um leão. Assim também a escritura do animal não se restringe à decodificação dos instintos motores ou neurológicos (defesa, ataque, fúria, medo, fome), rapidamente traduzidos como índices invariáveis. Ela privilegia a ação do objeto e se instala no que Deleuze (2013) chama de “posturas de corpo”, constituidoras dos personagens no cinema e na ficção: uma guinada de cabeça, uma atitude, uma dignidade

no olhar que impõe resistência à dominação – que fala e por isso dispara a palavra num trote seco e tortuoso.

São as posturas que tornam o corpo o elemento essencial para o modo fabular e para a atuação dos seres e das coisas no cinema ou no Novo Romance. No perspectivismo que Orson Welles elaborou do seu diálogo com a arte de vanguarda, a ficção pensa e sugere subjetividades aprendendo o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. “É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento”, diz Deleuze (2013, p. 127). E é da familiaridade estrangeira dos gestos que a palavra brota. “Objeaux”, no método Ponge; “animot”, na fórmula de Derrida.

Pelo gesto, estratégia animal e estratégia feminina de resistência à domesticação entram em devir. A guinada de cabeça assinala o contato do cavalo e da mulher com sua natureza selvagem. Com as posturas de corpo, que não separam as atitudes dos pensamentos, o animal-palavra produz um tipo de subjetividade opaca. Ele opõe uma barreira de cetim, uma “objetivação da doçura” que é um véu subjetivo profícuo para a escritura, onde os corpos-cifras resistem – eles vivem.

O gesto rebelde que o texto captura e elabora, evidencia uma zona de indiferenciação entre o devir-animal e o devir-feminino por essa tensão entre a entrega ao prazer da existência e a recusa à dominação. A própria escritura se autorreferencia nesse movimento altivo de cabeça, nessa parede de dificuldade que impõe ao domínio da natureza, do outro e da linguagem pelo tal “sujeito”. Na poesia, palavras resistem. Ariscas, podem ser fortes e selvagens como um javali e proclamarem guerra: “Deixam-se enlaçar/ tontas à carícia / e súbito fogem! / e não há ameaça/ e nem há sevícia / que as traga de novo / ao centro da praça.” (DRUMMOND, 1971, p. 174).

A resistência encobre o texto de inteligência estratégica. É ação enigmática: num mundo onde a vontade de potência dos seres foi anulada, “quem quer agir vitoriosamente deve saber esperar as circunstâncias favoráveis à própria ação”, diz Perniola, reverberando os ensinamentos de Baltasar Gracián que se referem aos homens, mas a literatura se encarrega de reenviá-los em favor do mundo mudo. “A chave da ação enigmática se torna assim a *detención*, a dilação, a reserva, o diferimento.” (PERNIOLA, 2009, p. 44, grifo do autor). Ponge¹⁹⁴ nos encoraja a essa desapropriação do pensamento alheio, pois quando as fórmulas são “claras e impessoais”, elas se entregam a esse

¹⁹⁴ “Quando para maior firmeza alguém chega a uma certa qualidade de fórmula podemos tirar dela o que quisermos.” (PONGE, 1997, p. 119).

revezamento de posse – um *método de furto* típico do poeta (“ladrão de fogo”, disse Rimbaud).

Ação enigmática é o devir do seco. Devir-cavalo e devir-mulher do texto. Não é que a escrita feminilize o cavalo para desestabilizá-lo como símbolo masculino (reabilitando a máquina das dicotomias), nem o coloque a imitar as posturas e atitudes femininas; ao contrário, ela faz seu gesto selvagem repercutir sobre o mundo das domesticações. Na fábula, a escrita faz o devir-mundo rizomático e não o mimetismo binário. Ela liberta os animais da imitação, agenciando suas cartografias de corpo em linhas rebeldes de fuga. Não é a mulher que feminiliza o cavalo, mas é o “safanão rebelde” do cavalo, o gesto animal secretamente familiar que desdomestica a mulher e o mundo. Da mesma forma, a pantera-cor-de-rosa, o crocodilo, o grilo, a salamandra, o camaleão pintam o mundo com suas cores:

O crocodilo não reproduz um tronco de árvore assim como o camaleão não reproduz as cores de sua vizinhança. A Pantera Cor-de-rosa nada imita, nada reproduz; ela pinta o mundo com sua cor, rosa sobre rosa, é o seu devir-mundo, de forma a tornar-se ela mesma imperceptível, ela mesma a-significante, fazendo sua ruptura, sua linha de fuga, levando até o fim sua « evolução a-paralela » (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 20).

A narrativa avança num trote lento e seco, interpondo fragmentos que se acrescentam e se contradizem. Os tropeços e recuos assinalam fracassos de sentido que oferecem também resistência hermenêutica ao encadeamento frásico dos fragmentos. Em um jogo incessante de autodesconstrução do sentido, o processo de leitura do mundo nunca encontra um significado último. O sentido se prolifera e se desmancha na segura concreta das palavras. Essa tensão chega ao gozo da diferença em “Os olhos de cavalo”, quando na investigação do outro por um ponto de vista que se interpela como humano, o animal dominado passa a dominante pela beleza de existir em conciliação com o mundo:

O que é que um cavalo vê a tal ponto que não ver o seu semelhante o torna perdido como de si próprio? É que – quando enxerga – vê fora de si o que está dentro de si. É um animal que se expressa pela forma. Quando vê montanhas, relvas, gente, céu –

domina homens e a própria natureza (LISPECTOR, 1999b, p. 37).

No plano das sensações, o estudo propõe, no fragmento denominado “Sensibilidade”, uma frase interpretante, que agencia a imagem a um significado: “Todo cavalo é selvagem e arisco quando mãos inseguras o tocam”. “Ele e eu”, do quadro seguinte, imediatamente interpela o ponto de vista humano do “eu” do trecho anterior, o que “sente” o cavalo como um ser selvagem e arisco. Desdobrando-se em outro “eu”, o ser-poema *des*-autoriza (desmente o autor) o “eu” do enunciado anterior. E faz então a única escolha que lhe resta, após essa luta com os espelhos: não falar pelo cavalo, mas ser cavalo: “Tentando pôr em frases a minha mais oculta e sutil sensação — e desobedecendo à minha necessidade exigente de veracidade — eu diria: se pudesse ter escolhido queria ter nascido cavalo.” (LISPECTOR, 1999b, p. 37).

Em vez de trazer uma solução, o desfecho cria um novo problema, um novo conflito para o ser-poema e ele também o encara nos olhos, interpelando novamente o ponto de vista do “eu”: “Devo então concluir que o cavalo seria sobretudo para ser sentido por mim? O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano?” Ao se indagar assim, denuncia os perigos da interpretação que podem fazer do ser-cavalo uma “bela” metáfora do ser humano. Se todos os sentidos do cavalo a que o poema chegou estão condenados a ser algo que o ser humano já tem e projeta em outros seres desde si mesmo, melhor voltar à condição de humanidade, aceitando a inaptidão para tocar o mutismo e os mistérios do outro. Propõe-se aí uma inversão radical entre o que impõe resistência e o que não resiste: selvagememente resignada à impossibilidade humana de transposição da linguagem, a voz narrativa, irônica e crítica, deixa que a coisa se diga e que a diga quem é: “O melhor do cavalo o ente humano já tem? Então abduco de ser um cavalo e com glória passo para a minha humanidade.”

Em um desdobramento surpreendente do filme (que continua a se enrolar e desenrolar por várias páginas), desfecho de verdadeiro suspense, em que o mistério se diz sem revelar um segredo, a voz humana da narrativa sai de trás das câmaras e pede que o animal a signifique: “O cavalo me indica o que sou” (LISPECTOR, 1999b, p. 37). A escritora-xamã inverte a posição entre o ponto de vista humano, que invariavelmente estabelece significados para os demais seres, e o animal, que é sempre o depositário de um sentido. No *enjambement* das frases-versos e dos aforismos-narrativos, o encadeamento dos

fragmentos fracassa e o texto em prosa acontece como poesia. O significado não encontra a palavra e a imagem não encontra o galope: o animal é outra coisa. “Quando a floresta volta, quando apela contra nós”, ela quer dizer: “eu sempre vou ser mais outra coisa” (PONGE, 1997, p. 123).

Todo ato de resistência torna-se, no mundo escrito, não um enfrentamento externo, mas uma oposição imanente, com “autoridade imperativa”, como escreve Lévinas (2010, p. 181), ao refletir sobre a obediência que precede o entendimento da ordem. A seu modo, os vegetais oferecem um tipo de resistência biológica (espinhos, superfícies cortantes, pegajosas, substâncias venenosas, proliferação daninha, fixação rizomática) e também ontológica com as suas posturas de corpo e a sua vida pensante. Corpo de biodiversidade escrita, a floresta, fala muito mais, não ao homem, mas a si própria:

Podemos também dizer que ela chama a si os movimentos do ar, que ela dança, que ela canta, em unísono com essa música, e está nisso o arrebatamento; outros até diriam: ela fala contra, ela tem argumentos contra o vento, ela resiste, sofre, chora. (PONGE, 1997, p. 110).

E também as coisas oferecem uma resistência onde elas escapam aos nomes e aos usos, à própria linguagem. “Pois a obra de arte retira toda a sua virtude a um só tempo da semelhança e da diferença em relação aos objetos naturais” (PONGE, 1997, p. 67). Sem se bastar à retórica humana, que se adianta ao objeto, a literatura se reinventa como “retórica do objeto”. Ela produz um mecanismo de relojoaria. Essa lógica da poesia – e por que não do novo homem? – permite que cada objeto prossiga fora do humano sua “existência particular, que resista ao espírito”. (PONGE, 1997, 121-122). Mas ela desafia a escritura a construir para si um ponto de vista inumano.

Como Ponge, Clarice encarou esse paradoxo na tentativa de constituir na literatura uma ontologia das coisas. Para isso foi preciso criar uma nova língua, uma resistência-*sveglia* (palavra intraduzível, que só apresenta seu sentido quando está-sendo, em ação) contra o esgotamento do ser da coisa pela linguagem. O “Relatório da Coisa”, como o próprio texto diz, realiza uma antiliteratura ou uma literatura contra a representação dos objetos. Visto no “mecanismo de relógio”, de um método de escrita que dá corda ao pensar, que faz o objeto brincante pensar e escrever o próprio tempo, o sentido não para. Um relógio é outra

coisa. Na exploração cinematográfica da *palavra-tempo*, o relógio passa pela experiência de ser tudo o que o seu nome não indica, subvertendo o próprio tempo que ele tem a função de marcar.

Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Não desanime. Parecerá óbvio. Mas é extremamente difícil de se saber dela. Pois envolve o tempo. Nós dividimos o tempo quando ele na realidade não é divisível. Ele é sempre imutável. Mas nós precisamos dividi-lo. E para isso criou-se uma coisa monstruosa: o relógio. Não vou falar sobre relógios. Mas sobre um determinado relógio. (LISPECTOR, 1996, p. 103).

Somente alguns sulcos territoriais do pensamento oriental, da mitologia indígena e da literatura conhecem a resistência muda que provoca a arte. Os objetos vivem na noite do silêncio. Mas na arte que se hibridiza com o político e o intelectual, “a humanidade, enfim, terá o mesmo destino que seus artistas”, acredita Ponge (1997, p. 69). “Trata-se, em suma, de chegar ao ponto em que o objeto impõe todas as suas qualidades, ou muitas delas, por mais diferentes que sejam das que lhe estão habitualmente associadas.” (PONGE, 1997. 116-117). Todo ser orgânico e inorgânico oferece resistência ao sujeito, ao pensamento e ao conhecimento.

A imagem da água, não como metáfora, mas como presença viva, é, para o pensamento chinês, a que melhor ensina ao homem a estratégia da resistência muda da forma. O ocidente valoriza a resistência como política de enfrentamento do poder, enquanto o pensamento chinês propõe a eficácia da aparência da não-resistência ou da força que não é estática, mas ganha velocidade no movimento. “Enquanto quem quer guardar a força em si não é forte, é guardando em si a maleabilidade que se é forte” (TZU, 2001, p. 52). Ou, ainda, como traduz o sinólogo François Jullien (1998, p. 201), “é não se oferecendo resistência que se é mais resistente”.

Na arte da guerra ou na guerra da arte, a água evoca um estado de liquidez consistente. Com sua fluidez sólida e resistente, ela desce o curso do rio experimentando todas as formas, moldando-se a elas sem deixar de ser água, retornando encharcada de outros à mesmidade. Nesse sentido, a água se opõe à pedra, cuja solidez e consistência se tornam frágeis quando bate em um inimigo maior e se quebra. Representando o que “foi até o extremo de sua atualização” (TZU, 2001, 38), a pedra se rompe por sua

imobilidade e dureza em choque com a água. “Em sendo o que há de mais maleável a água se sobrepõe ao que há de mais duro” (TZU, 2001, p. 78).

É em sua frágil maleabilidade que a água torna-se mais forte do que qualquer inimigo duro e implacável. A força do devir é análoga ao movimento da água, que não se desgasta nem se desfaz, que segue as ondulações do terreno, sem se deter, conformando-o para avançar, à diferença da pedra que, por outro lado, é dura e consistente, mas inflexível, na analogia de François Jullien. Mas é preciso ouvir a pedra para sair da cilada e da ciranda das metáforas. É preciso audesconstruir a linguagem e lançá-la ao devir de água. “Basta cavar um pouco a pedra para ver que ela é algo mais que dura”, contrapõe Ponge (1997, p. 116). “Dura ela é, mas é também outra coisa”. A poesia pode extrair da pedra outras qualidades que convivem com a dureza.

Da desinvenção das coisas do mundo para que elas mergulhem no seu desconhecido até o ponto de “renascerem do escuro” e verdadeiramente “serem-se”, se faz uma escrita de desapossessão do sujeito humano. É preciso dar-lhes um nome outro, que não pertença à língua nenhuma, ou como propõe Deleuze (1997), criar uma língua estrangeira dentro da própria língua: relógio chamar-se-á “Svegliá”; eu e ela serão “it”; Deus, “Simptar”. (LISPECTOR, 1998a, p. 45).

Os objetos modificam a literatura e a literatura modifica os objetos criando um mundo como versão do mundo. Objetos, na cena da escritura, que é ela mesma um ser animado, não são fatos, são versões impassíveis e inassujeitáveis. No mecanismo de relojoaria se explicam certos poemas, certos contos, certos textos que nomeiam o objeto porque nele reside a vida mais vibrante da escritura. Mais do que metáfora, mais do que coadjuvantes, mais do que personagens, mais do que instrumentos, eles são o próprio método: “O ovo e a galinha”, “O búfalo”, “Relatório da Coisa” (Clarice Lispector), “A ponte” (Kafka), *O velho e o mar* (Hemingway), *Moby Dick* (Melville). Restituídos a sua eloquência silente no jogo das palavras, *objeux* e *animot*, trazem com o seu mecanismo de corpo de ovo, de galinha, de peixe, de mar, de velho, de relógio, de ponte, de baleia, uma escritura possível para o espaço literário. Eles são também presença de espírito. Eles se tornam autobiográficos. “A cultura refina-se quando os olhares se deslocam das relações entre os homens para os objetos inocentes”, diz Serres (2001, p. 34).

Mais do que prosopopeias, mais do que comparações, mais do que metáforas, eles produzem para a literatura *afecções* entre corpos, heterogeneidades, hipélages figuras de linguagem que se inscrevem nessa locução do humano-inumano, “úmida intimidade” clariceana que foge à

explicação. Fruta na sua suculência, fruta sem tristeza na densa selva de palavras que envolve espessamente a vida da escritura na corporeidade e personitude das existências todas. Os objetos falam da força de corpo da literatura nas águas do mundo. Dessa forma, a literatura alcança o esplendor e a ternura humilde e valente da linguagem: “Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar.” (LISPECTOR, 1998b, p. 176).

Com esse refinamento de emoção e de palavra, a literatura acorda o homem para a resistência inocente dos bichos e das coisas e para o enternecimento com a própria resistência-macabéa dos homens e mulheres emudecidos pela maioridade. Contraposta à mudez dela, a tagarilece “da rádio-relógio” desperta para o silêncio humano que é, como a escritora-cronista deixa muito claro em “Morte de uma baleia”, “o mais grave dos silêncios do reino animal”. E a inocência da moça, ao lado da “montanha de inocência” que é uma baleia” e da “inocência cantante” que é um pássaro, desafiam a ferocidade humana (LISPECTOR, 2004, p. 141-143). Inocência e passividade são também dois nomes desinventados da silenciosa estratégia de guerra no relatório-*sveglia* da resistência humana de *A hora da estrela*:

(Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage: Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente.) (LISPECTOR, 2006, p. 29).

Resistência muda e obediente, Macabéa vai tomando vida, tornando-se aquele cavalo selvagem e indomesticável da escritura, mudando, com seu ser cantante e aprendiz, os desígnios do narrador e da narrativa. Candura selvagem, doçura de pedra-seixo, ela resiste com contornos desobedientes de água às rédeas da escritura e ao final mata, de tanta intensidade, o narrador-criador, arrastando-o junto no sopro sublime e violento de morte das coisas do esquecimento. Resignação enganosa de coelho-moça-relógio que desafia o entendimento: “O curioso é que pode ser aprisionado e parece até conformado mas não é domesticável: apenas aparente é a sua resignação. Em verdade, fútil e assustado como é, ele é

um livre, o que não combina com sua superficialidade.” (LISPECTOR, 2004, p. 151). Pra não dizer que não falei dos homens. Eles também habitam a “Pátria dos mudos”.

4.3.3 O inumano como método

Mudez de corpo, silêncio de escrita, o corpo animal é texto. E como texto, reconquista sua singularidade plural e seu poder de palavra para que se possa ouvi-lo falar ou para que dele venha a voz da narrativa. Na proposição poética de Derrida (2002b), o plural de animal, animaux, em francês, deriva em ani(*mot*), que é não só o ânimo da palavra, mas também o motor dessas narrativas. Assim, o plural do animal se faz também o plural da literatura.

No atravessamento dos devires está uma escrita que postula o inumano e se postula como inumana desde a sua linha de expressão. Interpelado pelo corpo da barata, o corpo feminino é arrastado para fora da dicotomia masculino/feminino e passa pela reinvenção do ser. Só levando o pensamento mais longe na fonte dessas “águas abundantes” para se chegar ao entendimento de que o inumano é o método e a linguagem que animam essa literatura. Em *A paixão segundo G.H.*, o corpo de barata que interpela o corpo feminino da personagem-narradora coloca em funcionamento uma sintaxe descentrada do homem e da pessoa.

Não à toa sobre o romance dos trânsitos inumanos e sobre a ética dos devires paira o título emblemático: *Água viva*. Fluxo de devires do ser, a água é o método que mapeia a galeria de devires em que um ser lavário, um proto-ser inclassificável e inominado desfila. Corpo animal, vegetal e mineral, estado de indefinição por essência e de trânsito de todas as formas de vida, a água viva opera a linguagem da fluidez e do impessoal desse lirismo romanesco também informe. Espécie de elã de todas as metamorfoses, a água é a síntese incapturável da multiplicidade do humano. Ela mesma só captura pra si uma provisoriedade do ser, um estado de devir. É porque a água e a escritura são inseparáveis do devir. “Ao escrever entramos em um devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível”, que se encadeiam uns aos outros e coexistem em diferentes níveis. (DELEUZE, 1997, p. 11).

O pensamento chinês atribui à água o sentimento do efêmero, o movimento ininterrupto das coisas, a fugacidade e a instabilidade das existências. Esse pensamento não se preocupou em discutir o ser, mas se

fosse preciso definir o homem em uma imagem, seria a da água, pela falta de rigidez e pela força da maleabilidade, diz o sinólogo François Jullien (1998, p. 217). “Somos e não somos”. Se a água tem uma natureza constante, sua forma é moldada pelo terreno, pelo atrito ou antes pelas margens. Não há nada em que ela não se insinue. A água não se congela em estado definitivo, não para em um lugar específico e não se esgota jamais, diz o fluxo dessas ideias. De todas as realidades atualizáveis, a que o é menos: a água é só um fluxo e um escoar contínuo... “A menos coisa entre as coisas – e por isso a mais viva.” (JULLIEN, 1998, p. 210).

Como a água, de onde tudo não cessa de provir e para onde tudo não cessa de voltar, o ser parte do seu próprio barco vazio para retornar a si transformado por outros. Na liquidez, o ser não tem constituição própria e quanto mais se transforma, mais ganha em consistência. O dragão também tem o corpo da água, cujos contornos não transparecem enquanto ele se enrola e se desenrola: “Tanto a água como o dragão não oferecem formas definidas, fixas, tangíveis – por isso, não cessam de ser animados” (JULLIEN, 1998, p. 217).

A água é o “mecanismo de relojoaria” do grande processo do mundo e do existir. Escoar contínuo para o fora, a porta para o outro e para a vida, para o lastro da imanência de quem se renova constantemente por si mesma. No “em si” da água há uma singularidade grávida de todos os devires. Estratégia de guerra e de arte, a água ensina um método de vida que fala sobre a própria portabilidade do outro no ser. Como para Nietzsche (2008), no pensamento chinês o devir não significa adotar a forma do outro, mas amoldar-se a ela, transformá-la, transformar-se, metamorfosear-se e retornar a si como fluxo contínuo.

Nas malhas do devir o ser faz um movimento para fora e para dentro de si mesmo, em direção ao seu outro. Sem se conformar à redução das possibilidades de existência aos papéis e às formas limitadas e imutáveis, a literatura faz vingar o ser em sua plenitude. E como vinga? Criando metamorfoses, hibridismos, personagens multiformes, informes, anômalos, criaturas que potencializam as possibilidades do sonho da vida, da silenciosa arte da guerra, contra o pesadelo da clausura burocrática ou da moral opressora, como em Clarice e em Kafka.

Quem almeja o vir-a-ser, “o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar”, quer a correnteza lenta e dolorosa da escritura, quer ser água viva: “Quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. E quero o fluxo” (1998a, p. 12). A escritura tateia, assim, a pele estranha do mundo, ao contrário da língua gramatical que finge, segundo a “Ideia da linguagem”, em Agamben (1999, p. 40), “ser mesmo antes de ser”.

Uma incorporação da linguagem do inumano também ocorre na obra de Kafka, mas de um modo diferente: a voz narrativa se apropria da linguagem da máquina política para enfatizar a denúncia da sua opressão. Nos textos marcados pelas metamorfoses (“Josefina, a cantora ou o povo dos ratos”, “Um cruzamento”, “A ponte”, *A Metamorfose*), o funcionamento de corpos não-humanos e híbridos (respectivamente uma camundonga-atriz, um cordeiro-gato, uma ponte-homem, um jovem-inseto) produz a linguagem de um inumano que subsiste a um mundo desumano como voz de resistência. A partir de um jogo autorreflexivo entre a linguagem do ser e da máquina política, a língua do inumano simula e acentua criticamente a língua opressora da máquina política e suas coadjuvantes jurídica e burocrática. Um jogo metalinguístico repete a opressão para desmascará-la, inscrevendo-a sempre no corpo, seja em “O Abutre”, “Prometeu”, *O processo*, *O castelo* ou “Na Colôna Penal”, onde a máquina procede diretamente uma tortura física.

Conforme já revela a leitura de Agamben (1999) desse último título, a máquina opera pesadamente sua lei, seu código, sobre o corpo/texto, de um modo que o aparelho de tortura é a própria linguagem. “Escreve-se no corpo do condenado, com a grade, o regulamento que ele tenha violado. Nesse condenado, por exemplo — o oficial apontou para o homem —, vai ser inscrito no corpo: respeita teus superiores!” (KAFKA, 1989, p. 63). O aparelho imprime a punição no corpo/livro até o ponto de torná-la indolor, ou seja, até o ponto de naturalizá-la como linguagem.

Essa leitura faz ver, contudo, o paradoxo da linguagem, na qual se produz tanto a opressão e a prisão das grades quanto a resistência e a liberdade. Assim como a frase indica um sentido que trai a função penal dessa máquina, condenando-a à destruição pelo comando da frase “Sê justo”, como lê Agamben, a sintaxe animal opera a sabotagem da máquina humanista de tortura. Nesses dois complexos mecanismos metalinguísticos de repetição e subversão, a máquina inumana da escrita enfrenta a máquina antropocêntrica. “Deste modo a justiça triunfa sobre a justiça e a linguagem sobre a linguagem” (AGAMBEN, 1999, p. 116).

4.4 LITERATURA SEM ESTADO, DEVIR SEM BIOPOLÍTICA

Era tudo como a preparação para que gritos estridentes e longínquos quisessem evidenciar sua existência como meus companheiros de ventre, aos quais nestas circunstâncias eu deveria forçosamente dedicar a minha atenção pelo simples fato de terem nascido como formas vivas [...]. “Meus terríveis irmãos”, eu pensei, “agora eu sei que eles são os meus terríveis e desesperados irmãos do mesmo ventre. Ecos no Porão II (SOUZA, 2010, p. 68)

Máquina de guerra contra as separações que bloqueiam a potência das metamorfoses, a literatura está predisposta a formar uma comunidade sem regulações políticas ou morais da vida coletiva que nela pulsa. Ela se insurge contra a máquina estatal e as biopolíticas fazendo valer a ética dos devires sobre a soberania das identidades. Nesse sentido, o embate entre o inumano da biopolítica e a biopotência do inumano vem para a escritura como expressão da própria luta entre a abertura do devir-literário e o fechamento do devir-humanista sobre o mundo e os seres.

A guerra entre a máquina literária e a máquina antropocêntrica pela disputa de um ponto de vista para o inumano está no âmago do conflito que atravessa a obra de Kafka e de Clarice Lispector.¹⁹⁵ Ela se agudiza na tensão entre uma retirante que se adivinha inumana e *infante*, em *A hora da estrela*, e uma sociedade que animaliza esse ser, sabotando-lhe as possibilidades de devir. Mas a máquina literária não se rende às estabilizações do sujeito e não se cansa de combater a máquina da biopolítica desabitando o humano.

Ele: – Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!

Ela: – Falar então de quê?

Ele: – Por exemplo, de você.

Ela: – Eu?!

Ele: – Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.

Ela: – Desculpe mas não acho que sou muito gente.

¹⁹⁵ E também constitui a tensão de fundo da obra de Mia Couto, para futuras pesquisas que desejarem se estender nesse embate trazido para o campo literário.

Ele: – Mas todo mundo é gente, Meu Deus!

Ela: – É que não me habituei.

Ele: – Não se habituou com o quê?

Ela: – Ah, não sei explicar (2006, p. 58).

Expatriada da diáspora nordestina, órfã e desnutrida, Macabéa nada possui a não ser uma “meia-memória”, uma fala-muda e uma cultura de rádio-relógio desqualificada no mundo simbólico. Mas é assim, na resistência de sua singularidade mínima e instável que ela perturba a estabilidade do devir-humano: maca, macaca, cogumelo, girassol. “Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo” (LISPECTOR, 2006, p. 87). Feita da matéria-prima da experiência-limite de um ser em sua nudez, ela carrega a infância do humano e também a infância da cidadania, como sobreviventes de um mesmo mecanismo de exceção.

Macabéa não aprende a linguagem da cidade, a linguagem de Glória, bem nutrida e desenvolta, e daqueles que já negociaram sua infância e sua província. Mas essa existência que vive a partir da negação de atributos, a partir do vazio, do “não”, do “menos”, do “mínimo”, do “quase” e do “nada” é capaz de produzir tanta intensidade na escrita a ponto de matar o narrador. Em alusão à força de verdade da fabulação, pela qual o personagem adquire autonomia e mata a voz de origem, Rodrigo vive o seu momento de morte como narrador intruso:

Macabéa me matou.

Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. (LISPECTOR, 2006, p. 107).

Do contato com essa *experiência de pobreza* que morre na sinaleira do progresso sem pactuar sua infância e inumanidade, a literatura faz brotar outra flor selvagem no concreto armado. Macabéa se adapta à cidade grande, com seu mínimo, mas a cidade e o sexo, com suas luzes ofuscantes, serão sempre intrusas no corpo hermafrodita e virgem. Como retirante, nômade e anômala para o seu próprio par nordestino, a moça só pode devir-flor na morte. Então, a literatura inventa-lhe uma morte delirante dentro da morte diegética. Nesse segundo tempo da vida em suspenso, cava para ela um minifúndio no asfalto, onde tomba o corpo magro e desnutrido para vestir sua inocência no corpo conspurcado da

metrópole: de virgem à mulher. O corpo sensual da morte encontra o corpo exíguo para que ela possa voltar à superfície, como flor, como astro, íntegra, potente, paradoxalmente viva e visível na passagem do devir.

Nós podemos, a esta altura, pensar as clivagens valorativas entre homens e não-homens em relação às incisões biopolíticas sobre o “*continuum* da espécie humana”. Essas demarcações têm o objetivo de controlar, mascarar e neutralizar o traço híbrido dos seres em sua gênese pelo planeta, sobrepondo uma continuidade política desvalorativa entre os seres. Pelas fraturas antropocêntricas, as políticas de destruição da vida se introduzem produzindo as guerras raciais, os extermínios e as limpezas étnicas que aumentam seu poder de divisão e fragmentação.

O aparecimento das raças, a hierarquia das raças, a qualificação de certas raças como boas e de outras, ao contrário, como inferiores, tudo isso vai ser uma maneira de fragmentar esse campo do biológico de que o poder se incumbiu; uma maneira de defasar, no interior da população, uns grupos em relação aos outros. (FOUCAULT, 1999, p. 304-305).

Um sistema invisível e anônimo (que não se reduz à estrutura de gênero, nem tampouco à estrutura econômica) atua controlando e estabilizando as identidades. A máquina dos padrões identitários puxa pelo foco gravitacional todas as outras aporias, fazendo atuar por força distributiva a escala hierárquica e classificatória das diferenças. Em torno desse complexo solar, o ser humano, representado pelo Homem, foi posicionado como figura central e imutável. O complexo solar-homem não cessa de operar escalas de poder que rege uma galáxia de atração gravitacional do modelo, onde uns e outros estão mais próximos ou distantes à medida que correspondem aos ideais humanistas.

Tomando o soberano humano como referência, essas classificações compõem dualidades relativamente fixas. Elas reprimem as semelhanças e os devires que se instalam entre as microfissuras. Mas a força gravitacional hierarquizante atua também desorganizando essas dicotomias para promover novas dualidades cruzadas que aproximam elementos heterogêneos por inferioridade. Assim, a máquina pode absorver associações que escapam ao controle, mas não sem reproduzir no interior delas subpadrões de poder regidos pelo mesmo princípio solar.

Em contraponto ao que diz Barthes, Agamben sustenta que no testemunho a pergunta “quem fala aqui?” assume outra conotação e outra

importância da qual o próprio Foucault de *Arqueologia do Saber*, não havia se dado conta:

Tomar realmente a sério o enunciado *eu falo* significa deixar de pensar a linguagem como comunicação de um sentido ou de uma verdade por parte de um sujeito que é seu titular e seu responsável; significa sim, passar a considerar o discurso no seu puro fato de ter lugar e o sujeito como “a inexistência em cujo vazio se persegue sem trégua a difusão indefinida da linguagem”. (AGAMBEN, 2008b, p. 142).

Se por um lado o testemunho de Primo Levi sobre o horror de Auschwitz mostra, em um exemplo extremo, que dizer “eu falo” significa ocupar um lugar político no processo de enunciação, por outro, mostra que esse “eu” está sempre diferido por outras vozes. Em seu relato, Levi afirma a impossibilidade de corresponder à condição de testemunha porque todos os que tiveram contato direto com o horror estão mortos ou voltaram mudos da guerra. *O autor sobrevivente* então problematiza a sua narrativa como a fala por delegação em nome de uma massa anônima dos prisioneiros de guerra, os homens sem rosto, os que já não podem ver nem relatar. Porque o horror é inenarrável.

Colocando em questão as normas éticas e narrativas do seu relato e de sua autoria, a estratégia política de Primo Levi lembra que toda escrita carrega uma urgência: manter viva a centelha de vida nua que ela condenaria ao apagamento, na impossibilidade de servir como seu testemunho. A literatura tem assim, por imanência, a tarefa de fazer falar uma infância, uma inumanidade, uma “vida nua”, despojada de linguagem, que necessariamente se exige e se inclui no discurso e na política. Em vez de recalá-la ou silenciá-la, ela trata de não esquecer-la, afirmando-a como testemunho em sua absoluta impossibilidade de falar:

Podemos dizer que dar testemunho significa pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam, situar-se em uma língua viva como se fosse morta, ou em uma língua morta como se fosse viva - em todo caso, tanto fora do arquivo, quanto fora do corpus do já-dito (AGAMBEN, 2008b, p. 60).

O outro inumano se expressa sempre no testemunho de sua incapacidade de falar, afastada a pretensão ingênua de apagamento da

irredutível diferença, como sempre lembra Agamben (2008b). O que há de traduzível então, entre o homem e o animal? Para Agamben, há o resto que sobra em cada termo onde cada um pode testemunhar. Para Deleuze, mais do que resto, há a força dos afetos animais sempre passível de ser trazida ao dizer pelo delírio.

Em *O que resta de Auschwitz*, Agamben (2008b, p. 158) recomenda olhar com reserva para o “vir-a-ser humano por parte do inumano” ou o “vir-a-ser vivente por parte do falante” e vice-versa. Não há, segundo o filósofo, um fundamento para essa relação, mas um lugar do meio onde a diferença abissal nunca se apaga. “Há uma separação irredutível, na qual cada termo pode pôr-se em posição de resto, pode testemunhar” (2008b, p. 158). Nessa perspectiva, a alteridade entre humanos e não humanos não tem um fim, mas um resto em nome do qual se pode dar a aliança. Para Agamben, o outro inumano sobra como resto de um *continuum* que foi fracionado pela máquina antropocêntrica, enquanto para Deleuze, que privilegia as linhas rizomáticas dos *afectos* em detrimento das linhas arborescentes das memórias genealógicas, todos se restam por transposição de fronteiras, contágio e contaminação.

A literatura transforma o resto em força do devir. Na noção de devir de Deleuze e Guattari, os arrebatamentos inumanos ocorrem sempre no trânsito de uma ponta a outra, sem que um termo se torne o outro. Dito de outra forma, o devir será sempre um devir, nunca o produto final de dois corpos em atração, o que o interliga à noção de trânsito que Perniola (2000, p. 28-29) elabora a partir da releitura de Heidegger:

O trânsito é um “movimento do mesmo para o mesmo”, onde, porém, “mesmo” não quer dizer “igual”, porque implica a introdução de uma diferença, de uma mudança, que é tanto mais profunda quanto menos chamativa.

No devir-inumano, o que está em jogo não é o resultado acabado da transformação em si, mas a sua iminência, seu risco. O devir não é o produto de uma transformação, é o próprio processo, um meio, uma zona de indiscernibilidade onde os termos implicados são arrastados pela relação que os une. A realidade do devir está nele próprio, não em uma correspondência de relações entre o homem e o animal ou entre o homem e o vegetal:

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade

se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18)

Se as duas linhas afirmam uma aproximação que não anula uma irreduzível diferença, onde está a contradição? O inumano da biopolítica e o inumano do devir são diferentes lugares na relação dos homens com os animais. Enquanto o primeiro marca um lugar de opressão e de fusão forçada de duas formas de vida pela política, o segundo é um lugar de liberdade e de trânsito, uma “zona de indiferenciação” poética, onde há possibilidade de testemunho. Agamben chama de “zona de vizinhança” esse lugar de entremeio onde resiste um resto (2008, p. 158), enquanto Deleuze e Guattari (1997, p. 28) chamam de “entre dois”, a área de intersecção onde se estabelece um ponto de contato. De qualquer forma, o devir nunca será uma fusão.

É justamente a tentativa de fundir de vez as fronteiras entre o homem e o animal, condenando o primeiro a uma sobrevida biológica (supostamente típica do animal, na leitura heideggeriana) que caracteriza o biopoder contemporâneo. Agamben repetirá em muitos textos que essa política tem seu modelo mais acabado no campo de concentração nazista. A denúncia da degradação do gênero humano como um fenômeno deste século, sem antecedentes igualáveis, afirma que o processo de desumanização na experiência de prisioneiro de guerra destrói o específico do humano (seja a esperança, a centelha de vida, o brilho nos olhos, a dignidade, a resistência, o temer a morte, a ideia de futuro, linguagem, enfim, tudo que os *muçulmanos judeus* perderam no Holocausto). Mas a ideia do campo esconde uma questão paradoxal: a degeneração começa não somente quando a máquina confunde humanos e animais, animalizando os primeiros, mas também quando o homem é separado e afastado de sua vida biológica, no sentido que Nietzsche e Freud já diziam. Promovendo a separação ou a fusão conforme lhe convém, a máquina antropocêntrica submete a humanidade e animalidade às mesmas políticas de destruição da vida e dos devires pelo padrão extra-homem.

Animais nunca degradam os homens pelo convívio, pois a degenerescência se produz na política do modelo e da separação, não na

poética do contato. Pelo contrário, os relatos de guerra¹⁹⁶ que amam condecorar e heroicizar cavalos e cães de raça pela sua participação nos *front* de combate, tão em voga no cinema desta década, trazem histórias de animais que entram em uma espécie de devir-humano (não devir-humanista) no momento em que o homem define física e emocionalmente, tornando-se seus mais solidários parceiros na luta pela vida. Essas narrativas nos trazem a questão: por que o humano precisa se apagar na guerra para deixar as potências animais e do animal ascenderem no cinema humanista, ou para deixar atuarem os “desvios femininos e moleculares” ou os devires mulher, animal ou vegetal?

O que torna quixotesca a luta para parar a máquina antropocêntrica é que ela parece inocular um vírus no pensamento humano, de um modo que a demarcação das diferenças entre homens e animais acaba sempre de algum modo reiterada, mesmo quando ela é superada. Como mostrou Agamben em *Lo abierto* (2006c), quando o pensamento parece superar a dicotomia na relação entre homens e animais, ela retorna impondo uma nova dicotomia quanto à natureza da relação do ser com o mundo: o homem, capaz de criar para si um mundo, em oposição ao estar no mundo do animal, que se confunde com o meio, como água na água.

O aparecimento do *homo sacer* – a vida nua – não configura um estado de natureza. Agamben não é um contratualista que pensa a civilização como um acordo do homem com o meio ambiente. A vida nua não existe em condição de anterioridade à civilização: ela se estabelece por uma violenta ação política e discursiva no próprio processo da civilização. O homem, ao qual o estado de exceção nega o estatuto político, aproximando-o da vida animal, é o constructo de uma política que só se constitui nessa negação. Determinando os critérios que compõem a categoria “homem”, ela cria para si um clube de eleitos do qual exclui e inclui, como e quando convém a sua própria afirmação, os

¹⁹⁶ Na contramão da “ameaça do campo”, pensar que, na literatura, o homem submetido a situações de limite e ao horror da guerra entra em devires sensíveis, como os que Deleuze apreciou na obra de Kafka. Ou como o devir-pássaro do adolescente norte-americano recrutado para a II Guerra Mundial, em *Birdy*, de William Wharton (1978). Esse estar-sendo-animal apontaria uma sobrevivência “clínica” do homem em sua potência mínima ou antes uma linha de fuga para a vida na potência animal do homem e na saúde do imaginário? Na filosofia de Deleuze (1997), o devir literário, enquanto uma “medida de saúde” contra a violência e a opressão do projeto solar de sujeito, se debate contra a doença da maioridade identitária.

que antagonizam com o modelo: crianças, pobres, negros, índios, judeus, árabes, muçulmanos, mulheres.

Lo abierto nos traz esse pensamento e essa escritura que desarmam o discurso da ciência, mostrando os pontos metafísicos que sustentam a superioridade do homem sobre os animais no invento da linguagem. Mas de certa forma a teoria da biopolítica cria brechas para reforçá-la quando seu exame da máquina antropocêntrica não considera que ambos, homens e animais, são seus alvos, como acentua Calarco em *Zoographies* (2008, p. 102).

Agamben's writings are no exception here, as they focus entirely and exclusively on the effects of the anthropological machine on human beings and never explore the impact the machine has on various forms of animal life.¹⁹⁷

Povos humanos e inumanos carregam inscritas no corpo as marcas do mesmo processo de violência biopolítica. E Calarco nos lembra ainda da necessidade dessa reflexão se estamos interessados em propor uma relação em comunidade com a vida não-humana e fora da lógica antropocêntrica. Lendo a vida em Heidegger, para quem o animal é pobre de mundo, tendemos a ver toda a aproximação entre homens oprimidos e animais oprimidos como uma ameaça de reprodução do modelo do campo. O campo animaliza, construindo para o humano um não-humano ou um não-sujeito, reduzido às condições mínimas de sobrevivência e privado das conquistas simbólicas humanas (como amor, respeito, dignidade, autoestima, desejo de futuro). Segundo essa teoria, o “muçulmano” do holocausto seria forçado a retornar ao suposto imediatismo e à pobreza de mundo que no pensamento heideggeriano caracterizam o “fechamento animal”.

A imagem do campo representa a ameaça de “regressão à vida nua” dos animais. Enquanto ameaça, ela reproduz, sem o dizer – e certamente sem o querer –, um medo antropocêntrico. Revelando a permanência de um parâmetro valorativo de comparação entre formas de vida supostamente superiores e inferiores, o medo de envolver para a vida animal turva o campo de resistência política. Manifestações políticas

¹⁹⁷ “Os escritos de Agamben não são exceção nesse sentido, à medida que eles enfocam inteira e exclusivamente os efeitos da máquina antropológica sobre seres humanos e nunca exploram o impacto da máquina sobre várias formas de vida animal.” (Tradução nossa).

pelos direitos animais sofrem perseguição e discriminação tanto por parte dos impérios econômicos quanto por parte dos movimentos que combatem a exclusão das minorias humanas. Entre os que ainda não compreenderam que a luta social não se separa da luta ambiental, proliferam-se falsas dicotomias que só fortalecem a doença de fundo, o antropocentrismo.

Se o modelo do campo se repete quando a máquina de exceção **tenta** transformar meninos de rua em ratos ao mesmo tempo em que ela **tenta** humanizar cães de raça, essa denúncia não significa que a vida animal inferiorize a vida humana. O problema da ênfase dos efeitos da máquina antropocêntrica sobre o lado humano da corda está no perigo de pressupor que toda relação entre homens e animais minoritários se traduz em um processo de assujeitamento, inferiorização e desumanização. E também em essencializar no animal uma espécie de desvitalidade ou fraqueza da vontade de potência.

Não é assim que opera o pensamento de Benjamin de *Rua de mão única* para as cavernas psíquicas do social-humano. Promovendo o contágio e denunciando o serviço do medo animal, Benjamin associa esse sentimento à ordem do asco. Como toda repugnância, trata-se, originalmente, de “um asco por contato”, que esconde um obscuro pavor de reconhecimento. Significa que, ao fundo, a repulsa medrosa não se dirige ao imundo exterior em si, mas ao segredo repugnante e interior que o cruzamento de olhar com um bicho pode denunciar. “O que assusta profundamente no homem é a consciência obscura de que, nele, permanece em vida algo de tão pouco alheio ao animal provocador de asco, que possa ser reconhecido por este.” (BENJAMIN, 1987, p. 14).

O princípio soberano se alimenta desse asco, não para superá-lo e render-se finalmente ao contato, como sugere Benjamin, mas para cultivá-lo como motor mais possante do exercício de assenhoração. Assenhorar-se é como usar luvas para não tocar em si o abjeto objeto do asco. “Desse sentimento até mesmo de subjugação só se põe a salvo com gestos bruscos, excessivos: o asqueroso será violentamente enlaçado, devorado, enquanto a zona do contato epidérmico mais fino permanece tabu”. É preciso amordaçar mais e mais a testemunha que carrega a escritura do parentesco secreto na nudez oca dos olhos. Para não subjugar-se e curvar a cabeça diante dessa infinita humildade, é preciso de preferência cegá-la – o que talvez explique tantos cães vagando pelas ruas com o olhar vazado. Os olhos são o alvo do soberano; eles não mentem, diz o dito: “Não lhe é permitido renegar o bestial parentesco com a criatura, a cujo apelo seu asco responde: é preciso tornar-se senhor dela.” (BENJAMIN, 1987, p. 14).

Para Deleuze, que lê a vida em Bergson (2005), como “*élan vital*”, e que entrecruza as linhas da filosofia às linhas da vida e da literatura, a inumanidade do devir será sempre uma potência. Essas plataformas, quando livres dos senhores, não conhecem o medo ou o asco, pois entrar em devir involutivo – com os animais, com as plantas – nunca será sucumbir ao outro. Força vital que atravessa toda a matéria, todas as formas criadas, o *élan* impulsiona o movimento unitário da vida e sua evolução como expansão e multiplicação, não como narrativa vitoriosa dos mais fortes. Na teoria bergsoniana, o ser da forma é tão somente o resultado final desse processo de diferenciação da vida, retido em um movimento não criativo, conservador. Em Bergson (2005), todo vivente é a manifestação de um processo contínuo de mudança, de um movimento incessante de criação do novo. A teoria bergsoniana nos diz que o impulso da vida não para em nenhuma especificidade, em nenhuma forma represada do ser.

Para a literatura e para a clínica da saúde, o devir é uma vibração de contentamento que arrasta o eu para outra velocidade de vida. É uma força irresistível de amor, fúria, paixão, alegria, de quem tem a estranha impressão de não pertencer ao gênero humano: “A profunda alegria: o êxtase secreto” (LISPECTOR, 1998a, p. 29). É também força de uma insubordinação e resistência políticas que também se apresenta na luta dolorosa pela vida na obra de Kafka. Escrever em linha de fuga para uma dessubjetivação animal ou vegetal é colocar o ser a caminho da liberdade, não a serviço da escravidão. Daí a afirmação do delírio pela literatura no pensamento dessa comunidade que vem para sabotar a máquina antropocêntrica.

Daí porque a inumanidade do devir jamais aderirá ao modelo de animalização ou vegetalização do campo. São inumanidades diferentes a da biopolítica e a da biopotência. A política de controle da vida e não o contágio ou a aliança com o animal representam uma cilada para o prisioneiro de guerra. Precipitado por movimentos de desterritorialização do homem, o devir-animal ou vegetal se faz vetor de uma biopotência e de uma metamorfose. Devir é resistência em seu estado mais puro. Não se presta a instrumento de poder sobre a vida ou de coisificação capitalística, mas faz conexão com a plenitude do humano e a desenvolve, conforme sugere muito lucidamente o filósofo Peter Pál Pelbart:

Se o humano não está fixado nem determinado em sua função, mas aberto a um devir afetivo no interior de agenciamentos não-humanos ou

extra-humanos, impõe-se a pergunta: com quais outras forças será ele capaz de desenvolver-se num jogo de acaso e necessidade? (PELBART, 2011, p. 77)

A pretexto de questionar os pontos metafísicos que sustentam as certezas científicas na supremacia da espécie, sobretudo ao propor uma reflexão sobre a natureza do homem, Heidegger nada mais faz do que reforçá-las. Repete os passos do velho humanismo ao perseguir um território ontológico onde só o homem domina. Na construção de um humanismo menos triunfante, que não usasse o elogio narcísico à razão para justificar a relação predatória do homem contra os outros seres, o filósofo se trai forjando um “verdadeiro próprio”. Mas se por um lado ele “azeita” a máquina antropocêntrica, seu esforço contraditório e sistemático para colocar as dicotomias em questão deixa munição para ajudar a enguiçá-la, talvez ainda mais do que fez Agamben.

Ao tergiversar com os críticos detratores de seu *Ser e Tempo* (2012), Heidegger afirma que levantar objeções contra o “humanismo” (que ele cita, assim, entre aspas, em oposição ao que seria um “verdadeiro humanismo”) não significa fazer uma opção pelo “inumano” (neste caso associado à acepção primeira de desumanidade)¹⁹⁸. O filósofo segue desconstruindo uma sequência de operações de lógica binária, pela qual qualquer crítica contra o rigor do pensamento seria da mesma forma tomada como elogio ao irracionalismo; a rejeição aos valores vigentes seria julgada como postulação de um mundo sem os “supremos bens da humanidade”; a crítica contra a lógica por sua vez denunciaria de imediato a defesa do alógico e afirmar a mundaneidade do ser-homem seria renegar toda forma de transcendência (HEIDEGGER, 2005, p. 57-61).

Em vez de demonstrar as armadilhas antropocêntricas do pensamento de Heidegger, o desafio é apropriar-se da sua operacionalidade para rever criticamente nele seu próprio postulado. Ler Heidegger com o próprio Heidegger. Admitir uma instância inumana no homem que o conecta com todas as existências do mundo, das quais é parte e manifestação indissociável, não resulta em fazer apologia à desumanidade ou à negação do humano. Ao contrário, afirmando essa inumanidade se fortalece o humano, para retomar o princípio da

¹⁹⁸ “Destas observações deve ter resultado um pouco mais claro que a oposição do ‘humanismo’ não implica, de maneira alguma, a defesa do inumano, mas abre outras perspectivas” (HEIDEGGER, 2005, p. 61).

fidelidade que discutíamos antes com Adorno. Do mesmo modo, reconhecer o estatuto próprio e a autonomia de tudo que com o homem se conecta não implica cair no princípio niilista, apropriando-se dos argumentos de *Carta sobre o humanismo*:

Mas será que efetivamente o “contra”, que um pensar apresenta diante do que comumente se imagina, aponta necessariamente para a pura negação e para o negativo? [...] Num tal procedimento esconde-se a recusa de submeter a uma reflexão o que, por preconceito, se julga “positivo”, juntamente com posição e oposição, dáde esta em que se pensa estar a salvo. Com o constante apelo ao elemento lógico suscita-se a aparência de um empenho no pensar, quando, então, justamente, se renunciou ao pensar. (HEIDEGGER, 2005, p. 60-61).

Nas pegadas desse pensamento que se postula fora da oposição simplista, a relação que o animal constrói com o mundo, que o filósofo caracteriza como “fechamento” e “pobreza”, pode significar para o homem também uma experiência de “abertura” e de “riqueza” sem que represente uma ameaça ao pleno desenvolvimento de suas potencialidades intelectuais e racionais. Fora da lógica negativa, o animal produz um pensamento, um olhar e uma escritura. Enseja um modo de ser e estar *com* o mundo que ensina ao homem, como mostra a literatura.

Durante quantos séculos os cientistas e os filósofos correram atrás da chave para o entendimento da cratera que separou homens e animais? Quantas explicações postuladas, erguidas e desconstruídas sem que levassem a um entendimento do animal-humano? Para a literatura, não interessa afirmar ou encontrar o específico do homem, não interessa perseguir a diferença, seja ela o dedo indicador, o movimento de pinça, a linguagem, o simbólico, o erotismo, a história, a invenção de um futuro ou a elaboração da morte (o “ser-para-a-morte” heideggeriano). Não interessa definir qual reino se lança ao aberto ou qual permanece no fechado, mas devolver o ser à abertura do próprio mundo. E à beleza de construir uma criação *com*-junta, como propõe Nancy (2006b).

A escritura só se produz na anarquia do contágio, no contato que vem da transposição das fronteiras. Para ela, só prospera o que um corpo pode fazer sob a descarga elétrica de outro. Só interessam a metamorfose e a beleza do risco de devir-outro que se produz no território estrangeiro do escrito: “Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro

que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido se valia a pena” (LISPECTOR, 1999c, p. 96).

Quer-se assim, tomar o modo do pensamento heideggeriano para fazer a contraposição dessa ideia primeira de inumano que ele traz e afirmar outra, aquela de Apollinaire, Adorno, Clarice, Adélia Prado, Rimbaud, Rodrigo de Haro, Merleau-Ponty, Deleuze e Lyotard. Ao propor a destronização do homem do centro do (uni)verso e da narrativa, o pensamento inumano propõe a potencialização do ser. Anarquizar o relacionamento entre todas as formas de vida, quebrar a espinha dorsal do antropocentrismo sobre a qual se sustentam as biopolíticas (machismo, especismo, capitalismo, etnocentrismo etc.) é derrubar as vigas das diferentes dinâmicas de opressão que só ganham força sob o argumento humanista.

Todas essas vozes ao seu modo o afirmam: “nunca o artista é inteiramente humano”. A arte respira no arrebatamento de um ser por outro, ali, onde Agamben (2006c) se propõe a ver o reencontro entre homens e animais das passagens bíblicas, não onde ele vê somente o modelo biopolítico do campo de concentração como protótipo máximo do contemporâneo. Ali, onde se desenha contraditoriamente a sombra do apocalipse e da esperança, essa literatura, essa filosofia, essa arte encontram o renascimento do ser, a explosão das hierarquias, a biopotência do vivente!

5 A CAUDA DO ANIMAL ESCRITO (PARA EFEITO ANFISBENA)

*Eu me prometo para um dia esse mesmo silêncio,
eu nos prometo o que aprendi agora. Só que para
nós terá que ser de noite, pois somos seres úmidos
e salgados, somos seres de água do mar e de
lágrimas.*

(LISPECTOR, 1998b, p. 114)

A coruja que partiu no voo do entardecer não é a mesma que retorna ao pouso. Ela chega com fome de outro, experimentada na incompletude e no inacabamento do seu texto-ser. Pousa seu cinza sobre o cinza, fiel à sua inumanidade, carregada pelos seus animais. Trazida pelos povos humanos e não-humanos que até a última linha não cessam de transformá-la.

O texto que ela escreve não lhe pertence...

No limite da consciência e do pensamento, a literatura testa quais relações podem-se imaginar para a humanidade. Seu mistério é tentar constantemente esgarçar as fronteiras daquilo que ela tratou e de levar os seres aos limites concebíveis. A escrita não começa na subjetividade do autor, mas no seu impessoal, lugar onde o sujeito se esfacela e se esvazia para um vir a ser. Escrita, nessa perspectiva, é máquina produtiva de sentidos que a desapareição do autor “não impedirá de funcionar e de dar, de se dar a ler e a reescrever” (DERRIDA, 1991, p. 357).

Escrever é tornar-se.

Morre o autor, reflexo narcísico e monológico de si mesmo, para dar lugar a um criadouro de seres que nascem de múltiplos contatos e agenciamentos. No trânsito da literatura, o sujeito que poderia ser ou o que o mundo poderia ser nunca serão subjugados à forma em que foram confinados em determinado tempo e espaço. Pois se assim o fosse, sem a força e o motor do imaginário e dos devires, o homem não faria história a contrapelo (ou história contra a história) não sonharia, não ensinaria outros mundos, não construiria narrativas utópicas ou apocalípticas e não habitaria a terra poeticamente, como nos escreveu Hölderlin.

Retornemos à voz da narradora de *Água viva*: “Estou atrás do que fica atrás do pensamento. [...] Gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). Não nos apressemos em dizer que a questão de gênero, em todas as derivações de sentido, seja desimportante para essa escritura. Como a pele, a escrita é zona fronteira de contato com diferentes corpos de diferentes gêneros nas suas diferentes acepções. Pensemos com Clarice, Nietzsche, Foucault e Deleuze que há algo mais atrás do gênero atravessando a literatura como campo de devires instáveis. O assujeitamento do texto/mulher inclassificável a um regime de identidades solar-masculino não se esgota na matriz do gênero, mas reenvia ao que está mais atrás da formação do pensamento, das representações do sujeito, da fixação das identidades — do corpo e do texto.

Lembremos que em *Crítica e Clínica* (1997) Deleuze religa a qualidade (no sentido da saúde de vida) da literatura com a questão da clínica, problematizando o devir humanista, que se caracteriza justamente por não ser problemático e se colocar como um vir-a-ser contínuo do sujeito. Significa que a garantia ocidental faz do homem um *étant-donné*, alguma coisa que tem um estatuto extra-humano de autoridade, que não é um estatuto de questão. Ao devir humanista, típico da clínica da psicanálise, contrapõe-se um devir específico da literatura, que problematiza e desterritorializa as construções do sujeito.

Por trás dessas reflexões está a ideia de que a arte da literatura insinua-se necessariamente em um devir-mulher. Em outras palavras, não há, ao fundo, possibilidade de fazer literatura ignorando o *devenir-femme*. A imagem feminina – e tudo que a partir dessa primeira outridade se coloca a diferir do estatuto do homem – traduz o que há de mais difícil definir para o pensamento humanista, porque a mulher escapa em permanência a ela mesma. Em última instância escapa ao que é para o pensamento ocidental a *certitude* mesma do feminino. Instável em relação a ela mesma, a mulher “se furta à sua própria formalização” (DELEUZE, 1997, p. 11). Estabelecido e dominante, o modelo de homem, ao contrário, pretende conter todo elemento de fuga dos seus outros. O feminino é, de certa forma, obscuro e silencioso, porque a base ocidental encontra-se teorizada sobre os pilares da afirmação do homem em oposição à mulher ou em omissão à mulher.

Se a literatura efetua sistematicamente uma desestabilização “disso” que é conhecido, o que tem um princípio solar ou que é definido como visível, é porque ela produz para a história uma zona de feminilização. Um lugar para a animalização, infantilização e enegrecimento da narrativa. Potência de vida, a literatura cruza tudo que

escapa à definição solar, tudo que dificulta o fechamento, tudo que é marcado por um devir instável. Trata-se mesmo de libertar a máquina do imaginário do paradigma do homem como figura de supremacia na cultura ocidental: o homem em oposição à mulher e, por diferimento, o homem em oposição ao negro, ao índio, à criança e, finalmente, em oposição ao animal, o completamente outro.

O sentido da arte-literatura aponta, assim, para a questão do devir molecular dos seres e das coisas, que desestabiliza o conjunto de dispositivos que o humanismo criou e no qual faz crer como elemento de fixação e dominância do homem. E o primeiro dispositivo de estabilidade fundamental é a diegese – nos termos de Aristóteles, o encadeamento que constrói um todo homogêneo e linear. Daí que o devir instável da literatura faz dela uma espécie de antiliteratura dedicada à prática da desconstrução constante da própria diegese, dos formatos, gramáticas e sintaxes, enfim, da linha de expressão que lhe é constituinte.

Em *L' image survivante*, Didi Huberman (2002) mostra que nossa época se caracteriza pelo fato de que a imagem que o sujeito faz de si mesmo diante do olhar do outro é o que resta dele ou o que resiste a ele. Segundo essa ideia, o sujeito que se expõe apresenta a autoimagem do incapturável. Nessa direção, Nancy dizia, em *La mirada del retrato* (2006b), que o funcionamento do retrato não está em revelar uma identidade (um “eu”), ou ainda em reproduzi-lo, mas em produzir o sujeito exposto, conduzi-lo além de si e do que o identifica. Assim, tanto para um quanto para outro, colocar em jogo a possibilidade, sempre perseguida de revelação do sujeito, é encenar o ato de sua própria exposição. Nesses termos, pintando ou figurando, a literatura arranca o ser para fora de si mesmo, ela sub-ejeta o ser-abaixo de si, o ser-dentro de si e, por consequência, o que está fora, atrás ou adiante.¹⁹⁹ É nesse sentido da exposição a que o nosso tempo engaja a todos, humanos e inumanos, nomeados ou anônimos, que somos também animais autobiográficos. O anonimato não apaga a escritura: ele também escreve.

O interesse inesgotável dessa literatura pelo que “está atrás do que está atrás” deixa claro: o que está atrás é o que resiste ao sujeito. Em outras palavras, o que resiste à impossibilidade do humano de se definir claramente como senhor da história, senhor de si mesmo, senhor da física

¹⁹⁹ “El retrato no consiste simplemente en revelar una identidad o un “yo”. “El ‘develamiento’ de un ‘yo’ no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo expuesto-sujeto. Producirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera. [...]” (NANCY, 2006b, p. 16).

e da vontade do sujeito clássico. Em torno de Clarice Lispector (e ela é nomeada aqui em intenção de todas as demais textualidades que fizeram parte do corpo desta escritura) constrói-se uma obra exemplar do ponto de vista da destabilização do homem como sujeito solar, mestre tanto dele como do universo, para parafrasear *Phèdre* e a ideia de uma palavra sem ambiguidades, associada à luminosidade máxima, na tragédia de Racine.²⁰⁰ E também para contrapor ao princípio solar as linhas rizomáticas do narrador-coruja, na composição de uma cartografia lunar nas zonas de sombra da modernidade. No campo do claro-oscuro, o sujeito central, senhor de suas representações na tradição racionalista, depara-se com o descontrole de um devir molecular arrancando-lhe as raízes de tudo o que crê como domínio e fixidez.

A intensificação das relações de alteridade conduz essa literatura para uma escritura não-representativa, que aspira e multiplica o sujeito e o humano lançando-o a uma experiência com o não-humano. Seria preciso indagar: o que a máquina literária procura atrás do que está atrás? Não uma nova forma do ser por trás das suas classificações, mas um fora do poder sobre a vida, uma potência do ser, uma liberdade de ser, um feminino inumano. O homem diante do animal, o animal diante do homem, uma locução híbrida do humano-inumano *des-encadeando* a estrutura frásica: “A moça e o cavalo”, “Ela e o mar”. No infinito do olhar animal, a escritura busca sua infinita alteridade.

Em “Sobre o Conceito de História”, Benjamin (1994c) delatou o arranjo político que arma a relação entre os homens condenados pela regra de exceção da história e o assujeitamento das outras espécies. Na base desse regime de exceção está um paradigma evolucionista que se sustenta na legitimidade da exploração da natureza pelo homem (novamente “o homem”, no singular) e o que o faz também ser seu próprio lobo – num sentido autorreferente avesso à relação perspectivista entre as espécies do imaginário ameríndio.

²⁰⁰ Na apresentação da obra *Hipóclito e Fedra; nos caminhos de um mito*, Cláudio Castro Filho observa que “se a noite oculta o descontrole das paixões, do sonho, do inconsciente, o dia, por oposição, é a hora segura em que o conhecimento parece dar-se no pleno domínio da razão, do controle das pulsões.” (FILHO, 2010, p. 13). E Maria Teresa Anacleto mostra que na tragédia monstruosa e incestuosa, Racine serve-se de “jogos metafóricos reiterados entre as trevas (a desordem interior e a culpa claustrofóbica que marcam a personagem) e a luz que Phèdre, herdeira do Sol, procura como forma de sublimação da sua condição de filha de Pasiphaé, amante de um touro e mãe do Minotauro e de Míno, rei de Creta e juiz dos Infernos.” (ANACLETO, 2010, p. 86).

Os avanços na dominação da natureza são diretamente proporcionais aos retrocessos na organização da sociedade, nos mostra essa história à contramão. No mesmo ensaio, Benjamin mostra a brutal contiguidade entre a euforia fascista quanto às possibilidades de produção de progresso e riqueza a partir do trabalho e as expectativas exploratórias da natureza. Ambas se baseiam na mesma complacência e impossibilidade de resistência das forças não-humanas. Um ciclo tautológico se reproduz: com o trabalho, que é instrumento da exploração, o homem que trabalha transforma a natureza, produzindo como exceção o mesmo.

O conceito de progresso automático, ilimitado, irrefreável e linear se acomoda claramente nessa vulgata evolucionista da espécie humana e da vitória triunfante das espécies animais mais fortes. Essa analogia vem à tona quando Benjamin cita as ridículas fantasias de Mussolini, tão atuais nestes nossos dias, segundo as quais o “trabalho social bem organizado teria entre seus efeitos que quatro luas iluminariam a noite, que o gelo se retiraria dos polos, que a água marinha deixaria de ser salgada e que os animais predatórios estariam a serviço do homem”. Os homens estariam a serviço do Homem ou os povos estariam a serviço do Povo, poderíamos, enfim, completar.

Seguindo no fluxo desse pensamento, o “agora”, como concepção da irrupção do messiânico na história proposto por Benjamin, “coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela história humana”. A sentença deixa claro que o historiador se ocupa de um tempo determinado, de uma eleição de intervalo, e que o seu “agora” é a historiografia da humanidade abreviada “a um resumo incomensurável” da “história de **toda a humanidade**”. Mas a história do cotidiano que se reconcilia na eterna *flânerie* com o seu sentido de jornalismo, de narrativa, de arte e de literatura não começa e nem termina com o homem, nos diz Benjamin (e também Lévi-Strauss), citando um biólogo contemporâneo: “Comparados com a história da vida orgânica da Terra [...] os míseros 50.000 anos do homo sapiens representam algo como dois segundos ao fim de um dia de 24 anos de história.” (BENJAMIN, 1994c, p. 231-232).

Força do futuro intempestivo que irrompe o curso homogêneo da história, o devir-animal se coloca para o homem no “agora” como uma “oportunidade revolucionária de libertar um passado oprimido”. As figurações do devir-animal nas lendas, nos mitos indígenas, na literatura contemporânea, enfim, apontam para essas mônadas de imobilização do tempo por uma sede de futuro tão premente de nossa época. Em última análise o que estamos procurando com a literatura atrás do sujeito é um novo homem para o homem, para os outros seres e para o mundo.

Toda oposição dicotômica, como mostra Derrida (2002a; 2008), serve para institucionalizar, classificar, controlar, objetivar uma diferença, para que um sujeito se afirme reificando o outro. Para se identificar como tal, o homem precisou apagar o traço do animal nele mesmo e inferiorizá-lo. No entanto, como oposição binária, a diferença não se afirma: ela só se sustenta como intervalo. Quando o lobo cerca um território com a urina está criando um próprio dele, mas está também estabelecendo uma oposição entre um dentro e um fora. A diferença entre um e outro é, pois, um entrelugar, uma fronteira, uma linha que perpassa os dois lados e convida a filosofia e a literatura ao seu deslocamento. Enquanto lugar da contaminação entre os termos opostos que contém o dentro e o fora, a fronteira perfura a diferença no corpo. Esse lugar de esgarçamento dos limites é o da literatura.

Para constituir a especificidade do homem, para afirmar sua própria identidade epistemológica, cada ciência, em seu diferente domínio, postula sua separação com o animal. É próprio do homem apagar suas pegadas? Mas o próprio do homem é também uma construção *a priori*, lembrança que pontua a crítica contundente de Derrida (2008) à teoria lacaniana. Quando alguém escreve já está deslocado de si, já está, segundo nos mostra Derrida, de alguma forma para ele diferido, apagado. Então o rastro que o homem apaga constituindo pretensamente aí sua identidade repete o gesto de apagamento do outro animal para que o humano possa se categorizar. Toda marca de escritor não pode ser vista além de um rastro. Um rastro é marca de outro e é também a presença de uma ausência, a ausência desse outro que a literatura vai buscar. Por felicidade, ninguém é capaz de apagar um traço, como o filósofo nos mostra em *La bête et le souverain* (2008).

A dicotomia entre o par natureza-cultura, determinante do relativismo ocidental, mostra-se ser, assim, uma base franzida de pregas, que, ao se desdobrarem, revelam o que antes a estrutura ocultava. Essa composição caleidoscópica, ao mesmo tempo definitiva e frouxa, “peremptória e lábil”, dá a ver uma estrutura que secretamente anuncia outra e a suplementa. Como se fosse possível uma “construção rigorosa que se desfaz à menor batida de unha nas paredes do tubo, para ser substituída por outra em que os mesmos elementos convergem num conjunto diferente”, na bela imagem de Calvino (1999, p. 165), em *Se um viajante numa noite de inverno*.

Assim como as sociedades indígenas, a literatura forma, no bojo das suas vozes e linhas heterogêneas, uma comunidade sem Estado, uma comunidade nos limites incontinentes do imaginário e da experiência ética e estética. Uma sociedade *clastrista*, que não se deixa governar pelo

controle de um poder externo, ideológico, biológico, policial, coercitivo, moral, pois é o próprio emaranhar-se nessas linhas que a governa. Insubmissa à máquina estatal, a máquina literária constrói para si mecanismos de recusa ao controle biopolítico do Estado com a poética dos devires e das desterritorializações. O conceito de desterritorialização está relacionado ao ato de partir, evadir, traçar linhas de fuga:

É possível que escrever esteja em uma relação essencial com as linhas de fuga. Escrever é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, que se é forçado a seguir, porque a escritura nos engaja nelas, na realidade, nos embarca nela. (DELEUZE, 1997, p. 56).

O embate entre o inumano da biopolítica e o inumano do devir chega ao espaço literário produzindo uma tensão permanente que se agudiza no nosso tempo. Ao trazê-lo para o seu campo de conflitos, a literatura do inumano distingue o animal sadio e delirante do devir do animal desvitalizado e doente do campo de concentração, que é fruto de um protótipo de separação do tipo hierarquizante e estatal. Na dinâmica própria da literatura de esvaziar o Estado e os poderes instituídos, de diluí-los e combatê-los no germe de cada ser que nela se desterritorializa, ela embarca o mundo e a si própria na potência do viver. A tensão entre as máquinas não se resolve, mas também não a subjuga.

As linhas da literatura não se separam das linhas da vida, segundo a lição fundamental que nos deixou a escrita do “nós” (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Ultrapassando até o limite a fratura que separa os viventes, a máquina literária combate a máquina antropocêntrica. É porque as aproximações ontológicas e estéticas que ela promove entre as fronteiras são anarquizantes e procuram as revoluções. É porque, enfim, a literatura perfaz esse eterno retorno ao mito da indiscernibilidade e da comunicabilidade entre os seres, as coisas e o mundo que compõe, em última análise, a sua visão do escuro e a sua voz do silêncio.

Essa comunidade invisível reforça a noção de corpo como materialidade viva do pensar, lugar onde o pensamento se produz e se experimenta, suspendendo as oposições entre matéria e espírito, animalidade e humanidade, natureza e cultura. Fora da ilusão de causa e efeito sobre a qual estavam inscritos o sujeito e o pensamento antes de Nietzsche, “o corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar”. Ele é, ao

contrário, “aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida.” (DELEUZE, 2013, p. 227).

Fora, principalmente, da mistificação da relação causal entre o autor e a obra, a escritura está liberada para a multiplicidade de devires e agenciamentos. No cinema, na literatura, nas artes, o corpo dos seres, dos objetos, dos cenários, as posturas animais de corpo nos fazem pensar na vida liberta da teleologização, justamente o que escapa ao pensamento, ou que está atrás dele, como escreve Clarice. E é belo pensar que na e pela escrita, promulgada como evento máximo da cultura, o homem pode fazer acontecer essa reconciliação profunda com o corpo do mundo e da natureza. Muitas ruas, passagem, vielas foram percorridas para afirmar, finalmente, que o dispositivo onde o poder instala suas políticas de divisão, a começar pela que separa letrados e iletrados, não cessa de declarar guerra às máquinas às quais a escrita também nunca deixou de servir fora da linha da resistência. Quando a gente para e olha para trás vê que a literatura pode tornar-se também um ponto de trigo entre a voz animal e a palavra e desfazer a separação de onde derivam tantas podres hierarquias.

Imiscuída na linha de expressão da escritura, a presença animal provoca e desaloja as perspectivas antropocêntricas internalizadas pelas máquinas psíquicas e sociais. E ajuda a transgredir as relações de poder assentadas nas moléculas do pensamento para que ele se livre dos seus papeis. Uma escritura-rosa plena em sua ingovernabilidade, inservível à máquina de Estado e às hegemonias de sujeito, livre como uma flor selvagem, tão somente se doa. “E tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado” (LISPECTOR, 1989a, p. 56). Pensar e escrever livre da dicotomia humano/inumano é reaprender os barulhos e secreções do corpo *excrevente*. É esquecer o adestramento que ensinou o animal-palavra a querer o caminho único da sintaxe humanista para deixar emergirem os hemisférios femininos, secretos, guturais, negros, tribais, imprevisíveis da escritura. Escritura, mistério doido como a rosa: “Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado”.

A noção de infinitude do ser de Lévinas e a visão de Benjamin sobre o passado-reminiscência nos leva a um agora atravessado pelo animal e pelos devires instáveis na história da inumanidade – ou humanidade *com-junta*, segundo propõe Nancy (2006b). Trata-se de ver o passado como inteireza de fragmento do tempo que inclui todas as vidas –as que contemos e as que nos contêm. Recuando progressivamente para o passado em direção ao tempo que resta, em busca da comunidade e da escritura por vir, até onde iríamos para encontrar nossa época, nossa

fagulha de futuro? Até onde recuaríamos para localizar, em meio às ruínas, aos escombros da civilização, as peles, as espécies, os povos humanos-inumanos que fomos camaleonicamente largando pelo escuro do caminho como um achado arqueológico que nos diga mais sobre o nosso ser presente?

De que forma poderíamos infinitamente nos visitar para escrever como Clarice, “com o corpo todo” (LISPECTOR, 1998a, p. 12), com a multidão do corpo? Para encontrar, na matéria incógnita da escrita, o inatingível mesozoico sem sujeito, como o romance dos trânsitos *Água viva*, que abandona a insustentável identidade do ser para experimentar o fluxo infinito dos devires? Mulher, animal, planta, flor, água, objeto: pelos trânsitos do devir, o ser-texto vai se transformando no plano de imanência da escritura, vai se multiplicando e pluralizando a sua condição humana, tornando-se qualquer coisa, menos escritor. “Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como água se derrama.” (LISPECTOR, 1998a, p. 78).

Inclassificável essa literatura. Nela se inscrevem a multiplicidade e a indecibilidade do próprio ser. Como a água, que é só um fluxo e um escoar contínuo, a obra viva abraça todas as possibilidades. Não se fixa nem se esgota em uma forma. Conto, crônica, comentário, ensaio, novela, romance, texto? Fluxo, fluxo, sangue, sangue, corpo sem órgãos. “Mistério”, insistia a escritora. “Vamos falar a verdade: isso aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério” (LISPECTOR, 2004, p. 157).

Sistema de poder é controle e doença, literatura é delírio e saúde, diz Deleuze. E como delírio, não produz pactos familiares ou privados; ao contrário, promove alianças entre informes, matilhas heterogêneas. A literatura das minorias produz “formação delirante histórico-mundial” e levanta minorias nas “zonas femininas da História”. Por isso o escritor é uma mulher, um negro, uma criança, uma coruja, um cavalo, um povo menor. Por isso o poeta grita, como Rimbaud (2005, p. 82): “Sou um animal, um negro...”. Mas se o poeta é “o homem carregado de seus próprios animais”, como na leitura de Deleuze do super-homem, esse pensamento pode nos levar ainda mais longe no ofício de crítica. Só resta propor, então: ao fundo, os animais carregam o poeta, que deve a eles dedicar o poema.

A esta altura podemos dizer: escrever é inumano, é percorrer linhas que escapam e transbordam para todos os lados. É trazer incessantemente de volta para a literatura povos que morrem e “temas que morrem”. Para o ser desorganizado pelas linhas de fuga da escritura, escrever é fazer operar um inconsciente coletivo e inumano. E se esse ser-texto volta ao

território e também percorre linhas molares de centralidade ancestral e animal, é porque elas fazem parte do devir-inumano e do mapa do seu plano de consistência:

Eu já quis escrever o que se esgotaria em uma linha. Por exemplo, sobre a experiência de ser desorganizada, e de repente a pequena febre de organização que me toma como a de uma antiga formiga. É como se o meu inconsciente coletivo fosse de uma formiga. (LISPECTOR, 2004, p. 183).

Na superfície da pele e da linguagem, zonas fronteiriças de contato, a escritura apreende o outro sensualmente e o aprende. Num lançar-se para fora a escrita da alteridade parte em busca de gozo da diferença. Daí que a busca poética e sensível do outro não se oponha ao conhecimento. A atração pela outridade leva à investigação e à invasão erótica do corpo alheio pelo escrutínio da palavra num experimentar a pele do intruso que a habita.

Constituída na pura experimentação do devir, literatura arma seu toldo-balão onde se pode ensejar um pensamento, uma estética e uma escrita do inumano, devolvendo a posse da linguagem ao mundo. Mais do que um objeto extraliterário, o animal se coloca como uma potência que reanima e reanimaliza a narrativa revendo a relação ética e estética do homem com o corpo-mundo que ele coabita. “Reconciliar-se com o mundo”, dirá Francis Ponge (1997, p. 69). O homem se reconcilia com o mundo inumano quando se dispõe a aprender com ele, do mesmo modo que o poeta se reconcilia com a natureza muda da escrita. “Quero escrever-te como quem aprende” (LISPECTOR, 1998a, p. 14).

Procurar o pensamento anterior, o ser, e o dizer que estão atrás do olhar, atrás do pensamento, atrás do sujeito e atrás da escrita. Afastar-se da Lógica para encontrar o infinito de lógicas e de sensibilidades. Emperrar, enguiçar a máquina antropocêntrica. Jogar areia no motor, se não se pode pará-la. Talvez, dessa forma, seja possível chegar, pela máquina da escrita, ao que importa, à matéria-prima do livre-pensar tendo-se atingido o livre-escrever. E nessa liberdade, que ainda não foi longe no recuo do eu, contrapor a sintaxe da premissa “Penso, logo existo”, no modo antropocêntrico, à do “Existe, logo pensa”, no modo ameríndio. Mas ainda não se terá ido muito longe, e por que não dizer, então, nos rastros do método-ponge-clarice de um animal escrevente: Existe, logo escreve!

* * *

A escrita, diz-se (ao modo-derrida): o texto, não assino eu. Assina-a uma Pequena Flor. Um olhar, uma coruja que o assina. Um pensamento, o mar que o assina. Um poema é o amor inumano que acontece.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- _____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- _____. O fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides In: **Revista Cacto**, São Paulo, n.1, agosto de 2002. p. 142-149.
- _____. O fim do pensamento. Tradução de Alberto Pucheu. In: **Terceira margem**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, ano VIII, número 11, 2004. p. 157-159.
- _____. **A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade**. Tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006a.
- _____. **La comunidad que viene**. Tradução de José Luis Villacañas, Claudio La Rocca e Ester Quirós, Valencia: Pre-textos, 2006b.
- _____. **Lo abierto: el hombre y el animal**. Tradução de Flávia Costa, Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006c.
- _____. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008a.
- _____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008b.
- _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nikasto Honesko. Chapecó: Argos, 2009a. p. 57-90.
- _____. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nikasto Honesko. Chapecó: Argos, 2009b. p. 25-58.

ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza. In: _____; RAMOS, Alcida Rita (Org.). **Pacificando o Branco: cosmologias do contato no norte-amazônico**. São Paulo: Imprensa Oficial/UNESP, 2002. p. 239-276.

ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira (Coord.). Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

ANACLETO, Maria Teixeira. Teatralizar os “ornamentos da fábula” a partir dos antigos: a Phèdre de Racine. In: JESUS, Carlos A. Martins de; FILHO, Cláudio Castro; FERREIRA, José Ribeiro (Coord.). **Hipólito e Fedra; nos caminhos de um mito**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2010. p. 83-91.

ANDRADE, Ana Luíza. O Corpo-texto canibal em Clarice Lispector. In: ANUÁRIO de Literatura I, Florianópolis: UFSC, 1993. p. 49-62.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **As impurezas do branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **A Rosa do povo**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2006.

_____. **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1971. (Coleção Brasil Jovem).

ANDRADE, Mário de. **São Paulo!** comoção de minha vida... Organização: Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Unesp/Prefeitura Municipal/IOESP, 2012.

ANDRADE, Oswald de. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

ANTELO, Raul. **Objecto textual**. São Paulo: Memorial da América Latina, 1997.

_____. Modernismo e repurificação e lembrança do presente. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n.7, p. 146-165, 2002/2003.

_____. A anfisbena existe. In: BORGES, Maria de Lourdes; O'SHEA, José Roberto. **Filosofia e literatura**. Florianópolis: Bernúncia, 2010. p. 133-139.

_____. O dispositivo Boitatá. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 273-291.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Les peintres cubistes**: méditations esthétiques. Apresentação e comentários de LeRoy Clinton Breunig et Jean-Claude Chevalier. Paris: Herman, 1980.

_____. **O bestiário ou cortejo de Orfeu**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da pós-modernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

AZERÊDO, Sandra; HARAWAY, Donna. Companhias multiespécies nas naturezaculturas: uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo. Tradução de Sandra Azerêdo. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 389-417.

BAITELLO, Norval. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de out. 1999. Ideias/Livros.

BALZAC, H. Tratados da vida moderna. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

BARROS, Roque Laraia de. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BARTHES, Roland. Le Message photographique. In: **Revista Communications**: École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, n..1, p. 9-24, 1961.

_____. **S/Z**. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. A Morte do Autor. In: _____. **O Rumor da Língua**. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 49-54.

_____. **O rumor da Língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2001.

BATAILLE, Georges. **La experiencia interior**. Tradução de Fernando Savater. Madri: Taurus Ediciones. 1986.

_____. **Teoria da religião**. Tradução de Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática. 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **O Spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1995.

_____. **As Flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **Flores do mal**; o amor segundo Charles Baudelaire. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2008.

_____. **O Pintor da vida moderna**. Organização: Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodriguez Torres Filho e José Carlos Martines Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. II).

_____. O flâneur. In: _____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994a. p. 9-101. (Obras escolhidas, v. III).

_____. Paris do Segundo Império. In: _____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994b. p. 185-101. (Obras escolhidas, v. III).

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994c. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. I).

_____. O Narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994d. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. I).

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994e. p. 91-107. (Obras escolhidas, v. I).

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994f. p. 165-196. (Obras escolhidas, v. I).

_____. História cultural do brinquedo. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994g. p. 244-253. (Obras escolhidas, v. I).

_____. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994h. p. 114-119. (Obras escolhidas, v. I).

BENTHAM, Jeremy. **Introduction to the principles of morals and legislation**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O pensamento movente**. Tradução de Bento Prado Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERMEJO, Ernesto González. **Revelaciones de un Cronopio**: conversaciones con Cortázar. Buenos Aires: Contrapunto, 1979.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **A conversa infinita**. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EdUSP, 2000.

BORGES, Augusto Contador. Goerges Bataille: imagens do êxtase. **Agulha**: Revista de Cultura, Fortaleza; São Paulo, n. 9, fevereiro de 2001. Disponível em: <[http://www.revista.agulha.nom.br /ag9bataille.htm](http://www.revista.agulha.nom.br/ag9bataille.htm)>. Acesso em: 12 de jun. 2013.

BORGES, Jorge Luis. El libro de arena. In: _____. **Obras completas: 1920-1972**. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 68-70.

_____. **O livro dos seres imaginários**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORYSOW, Vitor da Costa. Outros zoos; afetividade e poética dos animais de *Ave, palavra*. In: **Opiniões**. Revista dos alunos de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo. n.1. v. 1, p. 84-95, 2010.

BRADFORD, Phillips Verner; BLUME, Harvey. **Ota Benga: the pygmy in the zoo**. Nova York: St. Martins Press, 1992.

BRAVO, Álvaro Fernández. Desenjaular o animal humano. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 221-243.

BRETONNE, Restif. Le nuits de Paris. In: _____. **Paris le jour, Paris la nuit**. Organização de Guy Scoeller. Paris: Robert Laffont, 1990. p. 589-1107. (Coleção Bouquins).

_____; SÉBASTIEN, Mercier. **Paris le jour, Paris la nuit**. Paris: Robert Laffont, 1990.

BRIGHENTI, Clovis Antonio. **Estrangeiros na própria terra**; presença Guarani e Estados Nacionais. Florianópolis: EdUFSC / Chapecó: Argos, 2010.

BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

_____. **O Olho da rua**. São Paulo: Globo, 2008.

BUCKINGHAM, Will; BURNHAM, Douglas et al. **O livro da Filosofia**. Tradução de Rosemarie Ziegelmaier. São Paulo: Globo, 2011.

BUENO, Wilson. **Jardim Zoológico**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BURKE, Sean. **Criticismo and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida**. Edinburg: Edinburg University Press, 1998.

CABRAL, Astrid. **Jaula**. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2006.

CADOGAN, Léon. La lengua dos Mbyá-Guarani. **Boletín de Filología**, Montevideo, n.5, 1953.

CALARCO, Matthew. **Zoographies**; the question of the animal from Heidegger to Derrida. New York: Columbia University Press, 2008.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução de Nilson Moulin. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.

CAMPOS, Haroldo de et. al. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMUS, Sébastien et al. **100 obras-chave de Filosofia**. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2010.

CARVALHO, Bernardo. Nova revolução dos bichos: a onda dos estudos animais. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 jul. 2011. Ilustríssima, Crítica. Entrevista concedida a Alcino Leite Neto. p. 1-7.

CELAN, Paul. **Arte Poética: o meridiano e outros textos**. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. **Sousândrade-Guesa em “O Inferno de Wall Street”**: poéticas políticas. 2008. 156f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

_____. **Perspectivismo literário e neotenia: “Axolotl” e outras zobiografias**. 2013. 221 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

CHAMORRO, Graciela. **Terra madura Yvy Araguayje: fundamento da palavra Guarani**. Dourado: Editora da Universidade Federal da Grande Dourados, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução de Vera da Costa e Silva, Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). In: **Teoria da literatura: formalistas russos.** Tradução de Ana Maria Ribeiro et. al. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 39-56.

CIXOUS, Hélène. **Entre l'écriture.** Paris: Des femmes, 1986.

_____. **L'Heure de Clarice Lispector.** Paris: Des femmes, 1989.

_____. Birds, women and writing. In: CALARCO, Mathew; ATTERTON, Peter (Org.). **Animal philosophy; ethics and identity** (Org.). London: Continuum, 2004. p. 165-179.

CLASTRES, Pierre. **Sociedade contra o estado.** Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1974.

_____. **A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani.** Tradução de Nícia, Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1990.

_____. **Arqueologia da violência; pesquisas de antropologia política.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COETZEE, J. M. **Elizabeth Costello.** Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COLLODI, Carlo. **As aventuras de Pinóquio.** Tradução de Marina Colasanti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CORUJA. Fotografia da pintura Charles Le Brun. In: TENDÊNCIAS do Imaginário. **Homens e bestas: 4.** Charles Le Brun. [S.l.]: wordpress.com., 2012. Disponível em: <<http://tendimag.com/2012/09/03/homens-e-bestas-4-charles-le-brun/>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CUNHA, Manuela Carneiro da; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Vingança e temporalidade: os Tupinambá. **Journal de la Société des Américanistes**, Paris, n.71. p. 191-208, 1985.

CURI, Simone Ribeiro da Costa. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

D'AGATA, Antoine. **Anticorps**: paper le bal. Paris: Imprimerie FOT, 2013. (Catálogo).

_____. Antoine d'Agata: la photo avec des risques e périls (Entretien). **Le Monde**, Paris, p. 19, 27-28, jan. 2013. Entrevista concedida a Claire Guillot.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução de Cláudia Sant'Anna. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991a.

_____. Signos e acontecimento. In: ESCOBAR, Carlos Enrique de (Org). **Dossier Deleuze**. Tradução de Carmem Bello. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991b.

_____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **L'Abécédaire de Gilles Deleuze**: documentário com Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. Produção: Sodaperaga; La Femis. 450 min. França, 1996. Disponível em: <<http://vimeo.com/10192065>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

_____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____; _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a. v. 1.

_____; _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b. v. 2.

_____; _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.v. 3.

_____; _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.v. 4.

_____; _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005a.v. 5.

_____; _____. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munhoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005b.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1977.

DELON, Michel. Introduction. In: BRETONNE, Restif; MERCIER, Sébastien. **Paris le jour, Paris la nuit**. Organização de Guy Scoeller. Paris: Robert Laffont, 1990b. (Coleção Bouquins).

_____. Préface générale. In: BRETONNE, Restif; MERCIER, Sébastien. **Paris le jour, Paris la nuit**. Organização de Guy Scoeller. Paris: Robert Laffont, 1990a. (Coleção Bouquins).

DE MAN, Paul. **A resistência à teoria**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **O ponto de vista da cegueira**. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Tradução de Torres Costa e Antônio Magalhães. São Paulo: Papyrus, 1991a.

DERRIDA, Jacques. **Limited Inc.** Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991b.

_____. Che cos'è la poesia? Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. In: **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, 7 Letras, n.10, p. 111-115, maio, 2001.

_____. **A escritura e a diferença.** Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

_____. **O animal que logo sou.** Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002b.

_____. **La bête et le souverain.** Paris: Galilée, 2008. v. 1

DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. L'image survivante. In: _____. **Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg.** Paris: Minuit, 2002. p. 284-306,

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. **Peuples exposés, peuples figurants.** Paris: Éditions de Minuit, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges; GARBETTA, R.; MORGANE, M. **Saint Georges et le Dragon.** Paris: Adam Biro, 1988.

DIETRICH, Luc. **L'Apprentissage de la ville.** Paris: Marie de Paris, 1993. (Collection Capitale).

DOMINGUES, José António. **Por que o inumano?** Portugal: LusoSofia Press, 2005. Comunicação ao Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica (AFFEN) em Coimbra, março 1005. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/domingues_jose_porque_inumano.pdf>. Acesso em: mar. 2005.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Observações sobre a chamada morte do autor. **Sinais Sociais**, Rio de Janeiro, v. 5, n.14, p. 130-147, dez. 2010.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik.** Tradução de Liliane Meffre, Roberto Conduru e Fernando Scheibe. Florianópolis: UFSC, 2011.

ESCHER, Mauritius Cornelis. **Desplegando a Escher/Descobrimdo a Escher**. Madri: Ilus Books. Watson McCarthy, 2011a.

_____. **O mundo mágico de Escher**. Pieter Tjabbes (curador). Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011b.

FAUSTO, Carlos. Cinco séculos da carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 161-170.

FELIPE, Sônia. **Ética e experimentação animal**; fundamentos abolicionistas. Florianópolis: EdUFSC, 2007.

FERRY, Luc. **A nova ordem ecológica**: a árvore, o animal e o homem. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

FILIPOUSKI, Ana Maria Ribeiro; TOLEDO Dionisio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978.

FILHO, Cláudio Castro. Apresentação. In: _____; FERREIRA, José Ribeiro JESUS; Carlos A. Martins de (coord.). **Hipólito e Fedra; nos caminhos de um mito**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2010. p. 7-21.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “O princípio em ausência: o lugar pré-liminar do índio na cultura brasileira”. In: **Revista Scripta**. Belo Horizonte, v.4, n.8, p. 21-31. 1º sem. 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Em defesa da sociedade**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O que é um autor? In: _____. **Estética: literatura e pintura, Música e cinema**. Org. Manuel Barros da Mota. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a. p. 264-298. (Coleção Ditos e Escritos III).

_____. O pensamento do exterior. In: _____. **Estética: literatura e pintura, Música e cinema**. Org. Manuel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009b. p. 219-246. (Coleção Ditos e Escritos III).

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. **Estética: literatura e pintura, Música e cinema**. Org. Manuel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009c. p. 411-422. (Coleção Ditos e Escritos III).

_____. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégia, Poder-Saber**. Org. Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a. p. 203-222. (Coleção Ditos & Escritos IV).

_____. Poder e saber. In: _____. **Estratégia, Poder-Saber**. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b. p. 223-240. (Coleção Ditos & Escritos IV).

_____. **Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina**. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. (Coleção Ditos e escritos VII).

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **História da loucura: na idade clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. Standard Brasileira **das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão (Dir. Geral). Rio de Janeiro: Imago. 1976. v.17. p. 275-318.

_____. Conferência XVII: fixação em traumas – o inconsciente (1917). In: _____. **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão (Dir. Geral). Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVI. p. 323-336.

_____. **O mal-estar na cultura**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. Região compartilhada: dobras do animal-humano. In: MACIEL, Maria Esther (Org.e Tradução). **Pensar/escrever o animal**. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 105-116.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide: por uma teoria marista para o jornalismo**. Porto Alegre: Tchê, 1987.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GIORGI, Gabriel. A vida imprópria. Histórias de matadouros. Tradução de Thiago Braga. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/Escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 199-220.

GOMES, Marília. **Jornalismo e filosofia da comunicação**. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

GOTLIBE, Nádia Battella. **Clarice, uma vida que se conta**. São Paulo: EdUSP, 2009.

GRACIÁM, Baltasar. **A arte da prudência**. Tradução de Davina Moscoso de Araújo. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

_____. Arte de Ingenio. **Tratado da Agudeza**. Madri: Ediciones Cátedra, 1988.

GUINARD E.; PINEAU C. **Mesures de limitation de la mortalité de la chouette effraie sur le réseau routier**. Paris: Services d'études techniques des routes et autoroutes (SETRA), 2006.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic, São Paulo: Perspectiva, 1986.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Tradução). **Antropologia do ciborgue**; as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 37-129.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. **Império**. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Multidão**: guerra e democracia na era do império. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARO, Rodrigo de. **Andanças de Antônio**: cinquenta e sete sinopses memoráveis para o cinematógrafo. Florianópolis: Insular, 2005.

_____. **Espelho dos melodramas**. Florianópolis: UFSC, 2011a.

_____. **Folias do ornitorrinco**. Florianópolis: UFSC, 2011b.

HAUDRICOURT, Albert George. Note sur le statut familial des animaux. **L'Homme**, Paris, v. 26, n.3, p. 119-120, 1986.

HAYES, Kevin. Visual culture and the word in Edgar Allan Poes: the man of the crowd. In: **Nineteenth-Century Literature**, v. 56, n.4, p. 445-465, mar. 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3176877>>. Acesso em: 11 fev. 2012.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Princípios da filosofia do direito**. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Linhas fundamentais da filosofia do direito**. Tradução de Paulo Menezes. São Leopoldo: Unisinos, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o humanismo**. Tradução de Rubens Eduardo Farias. São Paulo: Centauro, 2005.

_____. **Ser e tempo**. Tradução de Fausto Castilho. Campinas; Rio de Janeiro: Editora da UNICAMP: Vozes, 2012.

HEMINGWAY, Ernest. **O velho e o mar**. Tradução de Fernando Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel. **El archivo escotómico de la modernidad**: pequeños pasos para una cartografía de la visión. Santiago: Ayuntamiento de Alcobendas, 2009.

HILST, Hilda. Rútilo NADA. In: _____. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003. p. 79-103.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

JAHN, Lívia Petry. O canto e a voz Guarani: a divindade da palavra oral. In: **Boitatá**. Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, n.12, p. 138-150, jul./dez. 2011.

JAY, Martin. **Downcast Eyes**: the denigration of vision in twentieth-century french thought. Berkeley: University of California Press, 1994.

JORGE, Eduardo. Lobisomen, sem ameaças. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 177-196.

JULLIEN, François. **Tratado da eficácia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

KAFKA, Franz. **Nas galerias**. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação da Liberdade, 1989.

_____. **Na colônia penal**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O desaparecido ou Amerika**. Tradução de Susana Kampff Lages. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

KOHAN, Walter O. A infância, entre o humano e o inumano. In: **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 35, n.3, p. 125-138, set./dez. 2010.

LA BOÉTIE, Étienne de. **Discurso da servidão voluntária**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LACAN, Jaques. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LAGES, Susana Kampff. Das (im)possibilidades de traduzir Kafka. In: KAFKA, Franz. **O desaparecido ou Amerika**. Local: Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. Tradução de Jacques Fux e Maria Esther Maciel. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 23-53.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Tradução de José P. Ribeiro. Lisboa: Ed. 70, 2000.

_____. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Tradução de Pergentino Stefano Pivatto (Coord.). Petrópolis: Vozes, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Jean-Jaques Rousseau, fondateur des sciences de l’homme. In: _____. **Anthropologie structurale II**. Paris: Plon, 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **De perto e de longe**. Tradução de Léa Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Mitológicas**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2010. v. 1.

_____. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 2010.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras**. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. **Os melhores contos**. Seleção de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Global Editora, 1996.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e

_____. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **Onde estivestes de noite?** Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Crônicas para jovens**: de bichos e pessoas. Organização de Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2012.

LISPECTOR, Clarice et al. Conversas com P. In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LITAIFF, Aldo. **As divinas palavras**. Florianópolis: EdUFSC, 1996.

LORCA, Federico García. **Obra poética completa**. Tradução de William Agel de Melo. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LYOTARD, Jean-François. **Le différend**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

_____. **Témoigner du différend**: quand phraser ne se peut. Paris: Editions Osiris, 1989.

_____. **O inumano**: considerações sobre o tempo. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

_____. **Lectures d'enfance**. Paris: Éditions Galilée, 1991.

MACHEREY, Pierre. **Para uma teoria da produção literária**. Tradução Ana Maria Alves. São Paulo: Ed. Mandacuru; Lisboa: Estampa, 1989.

MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: UFSC, 2011.

_____. De enciclopédias e bestiários: lugares comuns. In: **Revista de Letras**. Fortaleza: UFC, n.28, v. 1/2, jan/dez 2006, p. 52-56. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl28Art08.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2013.

MAIAKOVSKI, Vladimir. **Maiakovski**: antologia poética. Tradução de E. Carrera Guerra. São Paulo: Editora Max Limonad, 1987.

MARTÍNEZ-ALBERTOS, José Luis. **El ocaso del periodismo**. Barcelona: Editorial CIMS, 1997.

MARX, Karl. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATA, Larissa Costa da. **Genealogia e primitivismo no mundo perdido brasileiro**: o mundo perdido de Flávio de Carvalho. 2013. 2 v. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

MEDEIROS, Sérgio. Cansaço, fuga, pânico e o sex appeal do inorgânico. In: BORGES, MARIA de Lourdes; OSHEA, José Roberto. **Filosofia e literatura**. Florianópolis: Bernúncia e Editora da UFSC, 2000. p. 141-150.

_____. **O sexo vegetal**. Florianópolis: Ed. Katarina Kartonera, 2009.

MELVILLE, Hermann. **Moby Dick**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza, Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MENDES, Murilo. **Poliedro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MENEZES, Rodrigo Carqueja de. Devir e agenciamento no pensamento de Deleuze. In: **Comum**, Rio de Janeiro, v.11, n.26, p. 66-85, jan./jun.2006.

MERCIER, Sébastien. Le Nouveau Paris. In: **Paris le jour, Paris la nuit**. Organização de Guy Scoeller. Paris: Robert Laffont, 1990a. p. 373-479. (Coleção Bouquins).

_____. Tableau de Paris. In: BRETONNE, Restif; MERCIER, Sébastien. **Paris le jour, Paris la nuit**. Organização de Guy Scoeller. Paris: Robert Laffont, 1990b. p. 25-372. (Coleção Bouquins).

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: _____. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Giannotti e Armando Mora de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MILANI, Douglas. **Dicionário Gauchês**. [Porto Alegre: s.n., 2010]. Disponível em: <douglas.org.br/blog/dicionario-gauches>. Acesso em: 21 ago. 2011.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Coleção Os pensadores).

MOSER, Benjamin. **Clarice**: uma biografia. Tradução de Geraldo Costa Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NANCY, Jean-Luc. **L’Intrus**. Paris: Galilée, 2000.

_____. **La mirada del retrato**. Tradução de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006a.

_____. **Ser singular plural**. Tradução de Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006b.

_____. Filosofia, literatura: demanda. S/ tradutor. In: **Revista Polichinello**, 20 de maio de 2013. Disponível em: revistapolichinello.blogspot.com.br. Acesso em: 25 de maio de 2013.

_____. Um dia os deuses se retiram. In: **Demanda; literatura e filosofia**. Tradução de João Camilo Pena. Florianópolis: EdUFSC, 2014 (No prelo).

NASCIMENTO, Flávia. Notas sobre o mito literário de Paris: de Restif aos surrealistas. **Revista de Cultura**, Fortaleza, n. 25, 2002. Disponível em: <<http://WWW.revista.agulha.nom.br/ag25nascimento.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

NASCIMENTO, Evando. Rastros do animal: a ficção de Clarice Lispector. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: UFSC, 2011a. p. 117-148.

_____. A antropofagia em questão. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011b. p. 331-362.

NEGRI, Antônio. **Exílio**; seguido de valor e afeto. Tradução de Renata Cordeiro. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. Para uma definição ontológica da multidão. In: **Lugar Comum**: estudos de mídia, cultura e democracia, Rio de Janeiro, n. 19-20, s/tradutor, p. 15-26, jan./jun. 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Vontade de poder**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Porto Alegre: L& PM, 2009.

_____. **Assim falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

_____. **Genealogia da moral**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 14-22.

O HOMEM Elefante. Direção: David Lynch. Roteiro: Christopher De Vore; Eric Bergren; David Lynch. Intérpretes: Anthony Hopkins; John Hurt e Anne Bancroft. Música: John Morris. Reino Unido; United States, 1980.1 filme (124min.), p.&b., 35 mm.

ORWELL, George. **Na pior em Paris e Londres**: a vida de miséria e vagabundagem de um jovem escritor no fim dos anos 1920. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

OS PIGMEUS: de povos. In: SURVIVAL. [S.l.]: **Survival International Charitable Trust**, 1969/2014. Disponível em: <www.survivalinternational.org.pt>. Acesso em: 20 dez. 2013.

PASOLINI, Pier Paolo. O artigo dos pirilampos. In: _____. **Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários**. Tradução de Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 116-124.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. Biopolítica e biopotência no coração do império. **Multitude**: Revue Politique, Artistique, Philosophique, Paris, n. 9, 10 maio de 2002. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no>>. Acesso em: 3 set. 2013.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte e mundo. Tradução de Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

_____. **O sex appeal do inorgânico**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Eca/USP/Stdio Nobel, 2005.

_____. **Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte**. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Argos. 2009.

PESSOA, Fernando. **Ode triunfal e outros poemas**. Seleção e apresentação: Luiz Roberto Benati. São Paulo: Global, 1988.

PIGMEUS são hospedados em zôo e geram protestos. In: **Terra**: notícias. São Paulo, 13, jul. 2007. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/popular/interna/0,OI1755729-EI1141,00.html>>. Acesso: 20 nov. 2013.

PINTO, Manuel da Costa. O inumano. In: **Verve**, São Paulo, PUC, n.6, p. 261-276, 2004.

POE, Edgar Allan. **O Homem da multidão**. Tradução de Dorothée Bruchard. Porto Alegre: Paraula, 1993.

PONCZEK, Roberto Leon. **Deus ou seja a natureza**: Spinoza e os novos paradigmas da Física. Salvador: Edufba, 2007.

PONGE, Francis. **Métodos**. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

POVOS Pigmeus: os pequenos homens da terra. In: Missões Vanilda: levando a palavra por todo o mundo! [S.l.]: DMS Developers, 2006. Disponível em: <http://www.missoesvanilda.com/2008/index.php?redir=exibe_artigo.php&id=23&lingua=bra>. Acesso em: 1 jan. 2006.

PRADO, Adélia. **Solte os cachorros**. São Paulo: Siciliano, 1991.

PRIEUR, Jean. **L'âme des animaux**: les aventures de l'esprit. Paris: Robert Laffont, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**; Estética e Política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. O dissenso. Tradução de Paulo Neves. In: NOVAES, Adalto (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Minc-Funarte/Companhia das Letras. 2006. p. 367-382.

_____. Política da arte. Tradução de Mônica Costa Netto. In: **Urdimento**. Revista em Estudo em Artes Cênicas. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina/Ceart, v. 1, n.15, p. 45-60, out. 2010.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas do poeta sobre a vida**: a sabedoria de Rilke. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RIMBAUD, Arthur. **Uma estadia no inferno; Poemas escolhidos e A carta do vidente**. Tradução e organização de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Organização: Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. **João do Rio: uma antologia**. Organização: Luís Martins. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008b.

RIVERA, Tânia. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. Estética e descentramento do sujeito. **Revista Cult**, São Paulo, n. 125, _____ 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/estetica-e-descentramento-do-sujeito/>>. Acesso em: 13 maio 2013.

ROBBE-GRILLET, Alain. A future for the novel. In: _____. **For a New Novel**: essays on fiction. New York: Grove, 1965.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e Antropofagia. In: ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 451-462.

RONCADOR, Sônia. **Poéticas do empobrecimento**; a escrita derradeira de Clarice. São Paulo: Annablume, 2002.

ROSA, João Guimarães. **Ave, Palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. “Meu tio o Iauaretê”. In: **Estas Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSEMBERG, Diego. **El fin del periodismo y otras buenas noticias**. Buenos Aires: Lavaca, 2006.

RUBIÃO, Murilo. **Contos reunidos de Murilo Rubião**. (Org.). Vera Lúcia Andrade. São Paulo: Ática, 1997.

SANTIAGO, Silviano. “Bestiário”. In: _____. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 157-191.

SCHWARZ, Jorge. De símios e antropófagos: os macacos de Lugones, Vallejo e Kafka. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 243-356.

SERRES, Michel. **Epistemologia e sociedade**: o terceiro instruído. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

_____. **Os cinco sentidos**. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **O incandescente**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: Riedel, Dirce Cortês (Org.). **Narrativa: ficção & história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 120-136.

SILVA, Marcos Aurélio Lacerda da. “A ‘morte’ do homem como um ‘fim’ da sociedade”. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 37, 2013, Águas de Lindóia, SP, **Anais eletrônicos...** São Paulo: ANPOCS. ST 20 Teoria Social no Limite. Disponível em: <http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=8525&Itemid=429>. Acesso em: 4 out.2013.

SINGER, Peter. **Libertação animal**. Tradução de Marly Winckler e Marcelo Brandão Cipolla, São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In:_____. **Ensaio sobre fotografia**. Tradução de José Afonso Furtado. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986. p. 13-32. (Coleção Arte e Sociedade, vol 5).

_____. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Silveira de. **Ecoss no porão II**. Florianópolis: UFSC, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. O escritor vai ao zoológico. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 245-253.

STADEN, Hans. **Dois viagens ao Brasil**. Tradução de Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM, 2008.

STEIN, Gertrud. **Tender Buttons** (Objects). San Francisco: Chronicle Books, 2013.

STORIADIS, Cornelius. **A Instituição imaginária da sociedade**. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

STROPARO, Sandra M. Stéphane Mallarmé. Cartas sobre literatura. In: **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 2, n.9, 2010. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/>>. Acesso em: 1 out. 2011.

SUSSEKIND, Flora. Monstros. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, dez. 1999. Caderno Idéias/Livros, p. 5.

TALESE, Gay. **Fama & Anonimato**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAXI Driver. Direção: Martin Scorsese. United States: Columbia Pictures, 1976. 1 filme (113 min.), son., color., 35 mm.

TEIXEIRA, Inês Assunção de castro; LARROSA, Jorge; LOPES, José de Sousa Miguel. **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

TENDÊNCIAS DO IMAGINÁRIO. Disponível em: <<http://tendimag.com/tag/charles-le-brun/>>. Acesso: 30 de agosto de 2013.

THOMPSON, Hunter S. **Loathing on the Campaign Trail'72**. New York: Warner Books, 1985.

_____. **A grande caçada aos tubarões**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

_____. **Medo e delírio em Las Vegas**: uma jornada selvagem ao sonho americano. Tradução de Daniel Pellizzari. Porto Alegre: L&PM, 2010.

TYLER, Tom. Como a água na água. Tradução de Maria Esther Maciel. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 55-69.

TZU, Sun. **A arte da guerra**. Tradução de Sueli Barros Cassal. Porto Alegre: L& PM, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. Le Totemisme aujourd'hui. **Archives des sciences sociales de religions**, Paris, v. 16, n.16, p. 184-185, 1963.

VILLANI, Arnaud. **La guêpe et l'orchidée**: essai sur Gilles Deleuze. Paris: Belin, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. Antropologia renovada. **Revista Cult**, São Paulo, ano 13, n. 153, p. 20-26, dez. 2010.

_____. **A inconstância da alma selvagem**; e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. “Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia”. In: *Mana*. Rio de Janeiro, v.18, n.1, p. 1-10, abril 2012.

WALLRAFF, Günter. **Cabeça de turco**: uma viagem nos porões da sociedade alemã. Tradução Nicolino Simone Neto. Rio de Janeiro: Globo, 2004.

WANDELLI, Leonardo. O direito humano e fundamental ao trabalho. In: **Seminário o Futuro da Proteção Jurídica do Trabalho**, 2012. Curitiba. Artigo apresentado no Auditório do Plenário do Tribunal Regional do Trabalho da 9ª Região. Curitiba: 23 de novembro de 2012. (Mimeografado).

WANDELLI, Raquel. **Leituras do hipertexto**: viagem ao dicionário Kazar. São Paulo; UFSC/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

_____. **Café Philo**: o elogio francês ao pensamento selvagem. In: Notícias da UFSC. Florianópolis: AGECOM/UFSC, 2012. Disponível em: <<http://noticias.ufsc.br/2012/06/cafe-philos-o-elogo-frances-ao-pensamento-selvagem/>>. Acesso em: dez. 2012.

WENDT, Zinca. **Relatos quinhentistas sobre o Brasil, humanistas, pastores e mercenários numa terra de canibais**. 260f. 1993. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. Freie Universität Berlin. 1994.

WERNECK, Mariza Martins Fuquim. A universalidade da razão. **Revista Ciência Hoje**, Rio de Janeiro, n.299, dez. de 2012. Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/2012/299/a-universalizacao-da-razao>>. Acesso em: 15 de jul. 2013.

WISNIK, Miguel José. Ilusões Perdidas. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 321-343.

_____. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WITTEMBERG, Heribert. Tradition et invention dans Le Bestiaire ou Cortège d'Orphé. In: **Travaux de Linguistique et Littérature**, Strasbourg, v. 23, n. 2, p. 129-145, 1985.

WOOLF, Virgínia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Flush**: memórias de um cão. Tradução de Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. **Contos completos**. Tradução de Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2005.