

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**VINÍCIUS EDILBERTO PRINSTROP**

**À ESPREITA:  
ANIMALIDADES EM *HOTEL HELL*, *HÚMUS E AINDA*  
*ORANGOTANGOS***

Porto Alegre  
(2014)

VINÍCIUS EDILBERTO PRINSTROP

**À ESPREITA:  
ANIMALIDADES EM *HOTEL HELL*, *HÚMUS E AINDA  
ORANGOTANGOS***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Área de concentração: Estudos de Literatura.  
Linha de pesquisa: Teorias literárias e interdisciplinaridade.

ORIENTADORA: Prof. Dra. Rita Lenira de Freitas  
Bittencourt

Porto Alegre  
(2014)

CIP – Catalogação na publicação

Prinstrop, Vinícius Edilberto  
À espreita: animalidades em Hotel Hell, Hùmus e  
Ainda Orangotangos / Vinícius Edilberto Prinstrop. -2014.  
107 f.

Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. animalidade. 2. livros do mal. 3. Joca Reiners  
Terron. 4. Paulo Scott. 5. Paulo Bullar. I.  
Bittencourt, Rita Lenira de Freitas, orient. II.  
Título.

VINÍCIUS EDILBERTO PRINSTROP

**À ESPREITA:  
ANIMALIDADES EM *HOTEL HELL*, *HÚMUS E AINDA*  
*ORANGOTANGOS***

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada e aprovada em sua forma final pela Orientadora e pela Banca Examinadora.

Orientadora: \_\_\_\_\_

Profª. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt, UFRGS

Doutora pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC,

Brasil.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann, UFRGS.

Doutor pela Freie Universität Berlin - Berlin, Alemanha.

Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa, UFRGS.

Doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, Brasil.

Prof. Dr. Rafael Guimarães, UNISC.

Doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, Brasil.

Coordenadora do PPGLetras: \_\_\_\_\_

Profª. Dra. Ingrid Finger

Porto Alegre, fevereiro de 2014

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a minha mãe querida, por tudo.

## **AGRADECIMENTOS**

À Rita Lenira, por ter me orientado.

À Elisa, pelo apoio na revisão deste trabalho.

## RESUMO

Este trabalho analisa diferentes concepções da ideia de animalidade a partir de três obras de escritores contemporâneos: *Hotel Hell*, de Joca Reiners Terron; *Húmus*, de Paulo Bullar; e *Ainda Orangotangos*, de Paulo Scott. Os pontos de convergência das diversas animalidades presentes nestas obras são: a indistinção homens/animais e cidade/selva; a pele (superfície) geradora de sentidos; a relação homem/animal mediada pelo devir; a aproximação das ideias de animalidade e de mal. Os principais textos utilizados nas reflexões teóricas foram os *Mil Platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin.

**Palavras-chave:** Joca Reiners Terron, Paulo Bullar, Paulo Scott, Livros do Mal, Animalidade.

## ABSTRACT

This work analyses different conceptions of the animality idea from three books of contemporary writers: *Hotel Hell*, by Joca Reiners Terron; *Húmus*, by Paulo Bullar; and *Ainda Orangotangos*, by Paulo Scott. The points of convergence of the various animalities ideas in these books are the indistinctness of men/animals and city/jungle; the skin (surface) that generates senses; the men/animal relationship mediated by becoming; the approximation of the animality and evil concepts. The main texts used in theoretical reflections was *Mil Platôs*, by Gilles Deleuze and Félix Guattari, and *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, by Mikhail Bakhtin.

**Keywords: Joca Reiners Terron, Paulo Bullar, Paulo Scott, Livros do Mal, Animalitie.**



## SUMÁRIO

<b>1 Introdução:</b> interiores _____	10
1.1 O que é um interior animalesco e o que é um interior humano? _____	10
1.2 O homem é um animal que está nu _____	11
1.3 O homem é um animal vivente e, além disso, capaz de existência política _____	12
1.4 O homem é um animal em falta de si mesmo _____	14
1.5 Animal ou Besta? _____	17
1.6 Animalidades _____	19
1.7 Névoa _____	22
1.8 Livros do Mal _____	22
1.9 Metodologia _____	23
<b>2 <i>Hotel Hell</i>:</b> Voracino e Velocino _____	25
2.1 O Hotel Hell sobranceia o inferno do fastígio das escarpas _____	25
2.2 Nos asfíxia o sonho que não podemos condensar _____	27
2.3 O tempo desgovernado do Velocino _____	28
2.4 Cidades são fábricas de merda _____	30
2.5 Bakhtin e o conceito de grotesco _____	30
2.6 Temas grotescos em <i>Hotel Hell</i> _____	34
2.7 A queda _____	39
<b>3 <i>Húmus</i>:</b> naturalismo onírico _____	41
3.1 Outros naturalistas e seus bestiários _____	42
3.2 Bullar existe? _____	44
3.3 A quimera _____	45
3.4 Floresta Avicular _____	46
3.5 Série, estrutura e devir _____	47
3.6 Matilhas: um só ou vários ratos? _____	51
3.7 Contágio _____	53
3.8 A cria: lagarta, minhoca, tênia, salamandra, quimera e verme _____	55
3.9 Perspectivismo ameríndio: uma proposta para interpretar a indistinção _____	58
3.10 Uma Fábula _____	65
3.11 O rato anômalo _____	66

3.12 Leptospirose	71
<b>4 Ainda Orangotangos: a edição selvagem e a doméstica</b>	<b>73</b>
4.1 Trevas triviais	73
4.2 Não há nome viável para esses dois juntos	74
4.3 A vergonha escondida sob a roupa torna-se poder	78
4.4 Matilhas: um só ou vários lobos?	81
4.5 Os lobos	84
4.6 Meio do caminho	86
4.7 Unidunitê	87
4.8 Pusilânimes no café da manhã	91
4.9 Ratus hominis socius	95
<b>5 Conclusão: a névoa envolve os muros que envolvem o Mal</b>	<b>97</b>
5.1 Os muros	98
5.2 Atrás do muros	100
5.3 A névoa que envolve os muros	101
5.4 O Mal	102
<b>Referências</b>	<b>105</b>



## 1 Introdução: interiores

Desde que terminamos<sup>1</sup> a graduação, estamos envolvidos com obras literárias que dão alguma ênfase, de maneiras variadas, aos animais. Os primeiros ensaios que escrevemos trataram, respectivamente, do processo de animalização de personagens humanos na grande cidade<sup>2</sup>, do espaço onde vivem os animais fantásticos dos bestiários de Jorge Luís Borges<sup>3</sup>, e dos atributos geralmente entendidos como “próprios” do homem, isto é, marcadores da diferença entre homens e animais<sup>4</sup>. As obra teóricas que nos serviram de base foram - no início de nossa pesquisa -, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin; mais adiante, os *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Passado mais algum tempo, descobrimos a obra do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, leitor de Deleuze e Guattari, e então pudemos delimitar o escopo teórico de nosso trabalho.

Mas até descobrirmos a obra de Viveiros de Castro, passamos por muitas veredas. No início, antes mesmo de lermos Deleuze e Guattari, percebemos que, nas obras que líamos, existiam elementos que, na época, chamamos de “selvagens”. Como nosso vocabulário teórico ainda era bastante pobre, o que conseguíamos expressar a respeito de nossas leituras era que havia personagens com corpos de homem e interior animalesco, ou então com corpos de animais e interior humano, ainda que não soubéssemos exatamente o que significava “interior animalesco” e “interior humano”. Provavelmente motivados pelo senso comum, atribuímos os adjetivos “selvagem” e “animalesco” a comportamentos supostamente distintos do que seria o comportamento do ser humano, ou do que se espera que seja o comportamento do ser humano. Assim, as primeiras questões que se apresentaram foram “O que é um interior animalesco?” e “O que é um interior humano?”.

### 1.1 O que é um interior animalesco? E o que é um interior humano?

---

<sup>1</sup> Utilizaremos a primeira pessoa do plural porque somos muitos os que escrevem. No decorrer do trabalho, pretendemos desenvolver a ideia de que um sujeito uno é uma construção, um artifício; e de que a simultaneidade das vozes, a multiplicidade, é uma ideia mais honesta. Nada de novo. Guattari e Deleuze falam de matilhas: não existem indivíduos, somente matilhas. Os narradores deste trabalho, portanto, ainda que estejam reunidos artificialmente sob o nome de Vinícius Edilberto Prinstrop, são muitos e são contraditórios.

<sup>2</sup> PRINSTROP, Vinícius. *A selva social em Hotel Hell*. Disponível em [http://www.wwlivros.com.br/IIjornadaestlit/artigos/port\\_bras/PRINSTOPVini.pdf](http://www.wwlivros.com.br/IIjornadaestlit/artigos/port_bras/PRINSTOPVini.pdf), em 16/08/2013.

<sup>3</sup> PRINSTROP, Vinícius. *O espaço dos seres imaginários*. Disponível em <http://www.wwlivros.com.br/Vcoloquio/artigos/ViniciusEdilbertoPrinstrop.pdf>, em 16/08/2013.

<sup>4</sup> *Escrita, animal nu*. Ainda não publicado.

A filosofia tradicional<sup>5</sup> costuma estabelecer as diferenças entre homem e animal através dos seus “interiores”. Há também quem diga que a diferença está nos artefatos que o homem fabricou no decorrer dos tempos, em oposição ao animal, que não fabricou nada – ao menos, é isso que dizem destes últimos<sup>6</sup>. Nesta segunda perspectiva, a diferença é definida por objetos materiais que estão fora do homem e que, por si só, sem uma razão ou inteligência que seja a sua origem, não sustentam de maneira convincente a tese de que o homem é um ser especial, radicalmente distinto das outras espécies animais. Entretanto, se tentarmos diferenciar o homem dos outros seres vivos a partir dos seus interiores, nada podemos afirmar por não sabermos o que se passa no interior do outro<sup>7</sup>, e a filosofia, no decorrer de sua história, não teve muito interesse neste outro que é o animal<sup>8</sup>.

No entanto, alguns filósofos disseram algumas palavras. Ouvimo-las:

## 1.2 O homem é um animal que está nu

---

<sup>5</sup> Consideraremos “filosofia tradicional” aquela corrente racionalista e humanista que culmina em René Descartes e que considera sujeito o homem e objeto o animal, a filosofia que, para Jacques Derrida, “...talvez o esqueça [o animal], ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele [o animal] pode, ele, olhar-me. Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto.”. Em “O animal que logo sou”, Derrida sugere alguns equívocos da categoria filosófica que reduz o animal a objeto somente, negando a ele a possibilidade de ser sujeito, considerando-o “uma coisa vista mas que não vê” (DERRIDA, 2011, p. 38)

<sup>6</sup> No entanto, o etólogo Dominique Lestel, em “As origens animais da cultura”, aponta a extraordinária diversidade de comportamentos e competências dos bichos, que vão da habilidade estética até formas elaboradas de comunicação. No que se refere à habilidade das aves na construção de ninhos, por exemplo, o estudioso lembra que, para fazê-los, “as aves tecem, colam, sobrepõem, entrecruzam, empilham, escavam, enlaçam, enrolam, assentam, cosem e atapetam”, valendo-se não apenas de folhas e ramos, como também de “musgo, erva, terra, excrementos, saliva, pelos, filamentos de teias de aranha, fibras de algodão, pedaços de lã, ramos espinhosos e sementes cuidadosamente separados e combinados”. Quanto à comunicação, ele escreve que uma ave canora dos pântanos europeus “revela-se capaz de imitar setenta e oito espécies de aves, que a vocalização de certos animais apresenta distinções individuais ou regionais, e que os gritos de um sagui podem obedecer a uma semântica bastante precisa. Para não mencionar o rico repertório de silvos dos golfinhos, que inclui alguns capazes de caracterizar o indivíduo que os produz, como se fosse uma espécie de assinatura capaz de declinar a identidade do golfinho do grupo. Ou as peculiaridades do canto das baleias, visto que elas empregam ritmos musicais e seqüências emocionais, utilizando frases cujo comprimento se aproxima das frases humanas” (LESTEL, 2002)

<sup>7</sup> Montaigne, em um trecho citado por Jacques Derrida em “O animal que logo sou”, zomba da ‘imprudência humana sobre o próprio dos animais’, da ‘presunção’ e da ‘imaginação’ do homem quando este pretende, por exemplo, saber o que se passa na cabeça dos animais: “Como ele [o homem] reconhece, pelo esforço de sua inteligência, os movimentos internos e os segredos dos animais? Por qual comparação entre eles e nós, conclui pela animalidade que lhes atribui? Quando eu brinco com minha gata, quem é que sabe se ela passa seu tempo comigo mais do que eu passo com ela. Nós nos entretemos de macaquices recíprocas. Se eu tenho o meu momento de começar ou de recusar, ela também tem o seu” (DERRIDA, 2011, p.20)

<sup>8</sup> Derrida, sobre essa alteridade animal, diz: “E a partir desse estar aí diante de mim [o animal], ele pode se deixar olhar, sem dúvida, mas também, *a filosofia talvez o esqueça*, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato” (DERRIDA, 2011, p.28)

Um dia o filósofo franco argelino Jacques Derrida, nu diante de sua gata, sentiu vergonha de sua nudez e se perguntou por que razão estava envergonhado<sup>9</sup>. “Vergonha de quê, e nu diante de quem? Por que se deixar invadir de vergonha?” (DERRIDA, 2011, p. 16). Derrida se pergunta se sua vergonha decorria do fato de estar nu como um animal ou do fato de haver diferença entre sua nudez e a de sua gata: enquanto ele está nu e sabe, sua gata é nua e não sabe. Não que o filósofo afirme isso, ele apenas pergunta e desenvolve a questão até o seguinte ponto:

O animal, portanto, não está nu porque ele é nu. Ele não tem o sentimento de sua nudez. Não há nudez “na natureza”. Existe apenas o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez. Por ele ser nu, sem existir na nudez, o animal não se sente nem se vê nu. Assim, ele não está nu (DERRIDA, 2011, p.17).

Já o homem é capaz de guardar o sentido de sua nudez, o que quer dizer sentir-se nu, portanto estar nu, justamente por não sê-lo. A discussão sobre o caráter da nudez na constituição do que entendemos por homem e por animal será desenvolvida no quarto capítulo, quando discutirmos a obra *Ainda Orangotangos*. Por hora, queremos apenas destacar esse laço forte que envolve o homem às suas roupas e também sua capacidade de “estar nu”, enquanto o animal “é nu”.

### **1.3 O homem é um animal vivente e, além disso, capaz de existência política**

O que há de mais latente na definição aristotélica do homem, citada por Foucault em *A vontade de saber*<sup>10</sup>, é a oração “além disso”. Esta enfatiza que o homem só é homem em função de um acréscimo em relação aos outros animais viventes. Há pouco falávamos de uma certa capacidade do homem de sentir vergonha da própria nudez. Agora a questão parece ter mudado um pouco, pois não se toca no assunto da nudez e do pudor na definição de Aristóteles. Mas não nos apressemos em concluir que são muito diferentes, pois esta é apenas a introdução, e, na introdução, não se deve concluir nada.

---

<sup>9</sup> Tal relato está em *O animal que logo sou – A seguir* (DERRIDA, 2011)

<sup>10</sup> “Um animal vivente e, além disso, capaz de existência política.” (FOUCAULT, Michel de. *La volonté de savoir*, 1976)

Segundo Giorgio Agamben, em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*, os gregos compreendiam a palavra “vida” de duas maneiras e tinham dois termos distintos para cada uma: “*zoé*, que exprimia o simples fato de viver, comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses), e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo” (AGAMBEN, 2002, p.10). A vida compartilhada entre todos os seres que vivem, *zoé*, não é suficiente para definir a vida do homem, pelo menos não do homem que habita a *pólis*, pois nesta a vida não é em vista do simples viver, mas do viver bem, do viver uma “vida politicamente qualificada”<sup>11</sup>: “Nascida em vista do viver, mas existente essencialmente em vista do viver bem”. Dessa afirmação, o que podemos dizer é que, para Aristóteles, nascer não é a mesma coisa que existir. Para existir – viver bem – não se pode, por exemplo, andar pelado pela *pólis*.

O homem existe porque sabe da sua nudez e envergonha-se dela, ainda que tenha nascido nu e não tenha sentido vergonha no momento em que nasceu. A vergonha, o sentimento pudico e o viver bem são expressões cujos sentidos não existiam “na natureza”, antes do homem. Também não há um referente material que pudesse ser a origem desses termos, antes do homem. Antes do homem não existia a nudez, ainda que tudo fosse nu, e a exclusão desse “ser nu” em vista do “estar nu” é a capacidade de existência política que está logo depois daquele “além disso” da definição aristotélica de homem. O “além disso” configura a capacidade do homem de excluir o “ser nu” que carrega em si, pois só através dessa subtração é que ele será capaz de sentir-se nu e de ter vergonha da sua nudez, uma condição básica para que o homem possa “viver bem” na *pólis*. Essa exclusão com aparência de inclusão, na concepção aristotélica de homem, é entendida por Giorgio Agamben como “exclusão-inclusiva (uma *exceptio*)”, quando se pergunta:

(...) por que a política ocidental se constitui primeiramente através de uma exclusão (que é, na mesma medida, uma implicação) da vida nua? Qual é a relação entre político e vida, se esta se apresenta como aquilo que deve ser

---

<sup>11</sup> “A simples vida natural é, porém, excluída, no mundo clássico, da *pólis* propriamente dita e resta firmemente confinada como mera vida reprodutiva, no âmbito do *oikos* (Pol. 1252A, 26-35). No início de sua política, Aristóteles usa de todo zelo para distinguir o *oikonomos* (o chefe de um empreendimento) e o *despotes* (o chefe de família), que se ocupam da reprodução da vida e de subsistência, do político e escarnece daqueles que imaginam que a diferença entre eles seja de quantidade e não de espécie. E quando, em um trecho que deveria tornar-se canônico para a tradição política do Ocidente (1252b, 30), define a meta da comunidade perfeita, ele o faz justamente opondo o simples fato de viver (*to zên*) à vida politicamente qualificada (*to eú zên*): *ginómene mèn oûn toú zên héneken, oúsa dè toú eú zên* “nascida em vista do viver, mas existente essencialmente em vista do viver bem” (na tradução latina de Guilherme de Moerbeke, que tanto Tomás como Marsílio de Pádua tinham diante dos olhos: *facta quidem igitur vivendi gratia, existens autem gratia bene vivendi*)” (AGAMBEN, 2002, p.10)

incluído através de uma exclusão? [...] A vida nua tem, na política ocidental, este singular privilégio de ser aquilo sobre cuja exclusão se funda a cidade dos homens (AGAMBEN, 2002, p.15)

Giorgio Agamben atribui um papel fundamental à vida nua (*zoé*) na constituição da vida política, da vida “em vista do viver bem” (*bíos*), na medida em que esta só pode existir pela exclusão daquela. Assim, se pensarmos conforme as palavras de Aristóteles, o “bem” do seu “viver bem” é um valor ambíguo, pois se trata de uma exclusão, e o próprio do homem, nesse caso, não é o que ele fez, o que acrescentou, mas o que perdeu, ou melhor: o que ele fez foi para suprir uma perda. Essa exclusão com aparência de inclusão na constituição da política ocidental (e que é a constituição do homem ocidental, essencialmente político para Aristóteles) foi captada muito perspicazmente por Giorgio Agamben no termo “vida nua”. Nua por que é pura essência ou por que não possui nada? A vida nua é nua, portanto não pode estar nua; lembremos Derrida, que disse algo parecido. Nós, que podemos estar nus, não podemos ser nus, não podemos mostrar a essência que é nosso corpo nu, porque sabemos que a nudez existe. O conhecimento ou a invenção da nudez nos afastou da possibilidade de sermos nus. O conhecimento ou a invenção da vida nua nos afastou da possibilidade de a vivermos. O pensamento logocêntrico, ao eleger o *logos* como essência, estabeleceu que a garantia da existência, a despeito do que os sentidos do corpo e as sensações compreendem a sua maneira, é somente o pensamento de homem, e que o animal, privado de *logos*, não tem acesso ao ser em plenitude, ao ser “enquanto tal”<sup>12</sup>.

#### 1.4 O homem é um animal em falta de si mesmo

---

<sup>12</sup> Derrida fala de uma “certa tradição” que “presta de fato à natureza e à animalidade assim nomeadas por Adão uma espécie de 'profunda tristeza (*Traurigkeit*)'. Esse luto melancólico refletiria uma impossível resignação: protestaria em silêncio contra a fatalidade inaceitável desse silêncio mesmo: ter sido destinado ao mutismo (*Stummheit*) e à ausência de linguagem (*Sprachlosigkeit*), à hebetude também, a essa *Benommenheit* da qual fala Heidegger e da qual ele diz, em um texto que gostaria de mais tarde ler atentamente, que ela constitui a essência da animalidade (*Das Wesen der Tierheit*). *Benommenheit* é a hebetude muda, o embrutecimento, o atordoamento. Recentemente, traduziu-se essa palavra por *açabarcamento*, para atenuar por um eufemismo a violência possível dessa qualificação, mas também para dar conta de um certo cerco (*Umring*) no qual o animal, que é *alogon*, se encontra, segundo Heidegger, privado de acesso, em sua abertura mesma, ao ser do ente enquanto tal, ao ser tal, ao 'enquanto tal' do que é. A tristeza, o luto, a melancolia (*Traurigkeit*) da natureza ou da animalidade nasceriam assim, desse mutismo, é certo (*Stummheit, Sprachlosigkeit*), mas também, por isso mesmo, deste ferimento sem nome: ter recebido o nome. Ao se encontrar privado de linguagem, perde-se o poder de nomear, de se nomear, em verdade de responder ao seu nome” (DERRIDA, 2011, p. 41)



Nietzsche, além de ter dito que o “homem é um animal prometedor” (NIETZSCHE, 1985, p. 83), também disse, “aproximadamente”, que o homem é um “animal em falta de si mesmo”<sup>13</sup>.

Para o filósofo alemão, o homem, ao invés de ser tudo aquilo que fez e que chamou de “coisas próprias do homem”, é agora aquilo o que perdeu: o animal que carregava em si e que teve de ser domado, preso ou mesmo morto. A parte animal subtraída do homem gerou o próprio homem, e o homem, eternamente insatisfeito com o que perdera,

O homem que por falta de resistências e inimigos exteriores, aperrado na estreiteza e na regularidade dos costumes, impacientemente se dilacerava, se perseguia, se inquietava, se espavoria e se maltratava a si próprio, este animal que se pretende domesticar e que se projeta contra as grades da sua jaula a ponto de se ferir, este ser cujas privações o fazem languescer na nostalgia do descampado e que fatalmente devia criar em si próprio um campo de aventuras, um jardim de suplícios, um ermo perigoso e incerto – este louco, este cativo nostálgico e desesperado tornou-se o inventor da má consciência (NIETZSCHE, 1985, p. IV)

Há aqui uma inversão muito importante. O homem que sempre utilizou o animal para delimitar a identidade do que era “o ser humano”, que se apartou da natureza e a domesticou, que nomeou os animais<sup>14</sup>, e que depois estabeleceu que o estado de humanidade era um valor, e um valor positivo, em oposição ao estado selvagem, de animalidade, que era um valor negativo; esse homem agora percebe que é um animal, mas também que deixou de sê-lo, e que não há caminho de volta. Na constituição do homem como tal, nos “próprios do homem”, agora há um novo item, um item que é antes uma mancha que borra a infundável lista anterior, que a deixa ilegível, que lhe subtrai a legitimidade, que a faz parecer sem sentido: há um item que é uma falta, e essa falta faz do homem um animal em falta de si mesmo.

Na perspectiva de Nietzsche é difícil de se pensar em um momento primordial em que o homem separou-se da natureza, em que passou do estado de animalidade para o de humanidade<sup>15</sup>, pois o que parece estar em questão, aqui, é um dar-se conta do próprio vazio

<sup>13</sup> Sobre essa proposição de Nietzsche, afirma Derrida: “Ao passar as fronteiras e os fins do homem, chego ao animal: (...) ao animal em falta de si mesmo, a esse homem de que Nietzsche dizia, aproximadamente, não sei mais exatamente onde, ser um animal ainda indeterminado, um animal em falta de si mesmo”(DERRIDA, 2011, p. 15)

<sup>14</sup> Conforme o mito adâmico, que está no Gênesis: “Depois que o Senhor Deus formou da terra todos os animais selvagens e todas as aves, ele os levou ao homem para que pusesse nome neles. E eles ficaram com o nome que o homem lhes deu” (Gn 2, 19)

<sup>15</sup> Conforme a “Teoria do ponto crítico”: “Durante cerca da última metade do século XIX, a solução que prevalecia quanto ao problema da origem da cultura foi o que se poderia chamar a teoria do «ponto crítico».

constituente do homem, do vazio a ser preenchido, do vazio como o motor da vida, do vazio que o desejo necessita para existir; e a consciência desse vazio parece ser mais o resultado de um longo processo de evolução do seu pensamento do que de uma alteração biológica repentina em sua mente. A ideia de processo, na formação do homem, também está presente numa outra passagem pela qual ele andou, quando passou a ser um “animal interessante”, vivendo entre a “casta sacerdotal” (NIETZSCHE, 1985, p.8):

(...) é justo consignar que no meio destes perigosos “sacerdotais” começou o homem a ser um “animal interessante” e adquiriu sua alma a “profundidade” e a “maldade”, que são seus atributos capitais, que lhe asseguraram a supremacia sobre o reino animal (NIETZSCHE, 1985, p.8)

Interessante também, em Nietzsche, é a sua perspectiva filosófica que não privilegia uma origem absoluta do homem nem tampouco sua separação incondicional da natureza. Em primeiro lugar, o homem é um animal “interessante”, e esse animal é fruto daquele outro animal selvagem, enjaulado:

Todos os instintos que não se chegam a exteriorizar interiorizam-se. Todo o mundo interior, primitivamente embrionário, se desenvolveu, adquiriu profundidade, largura, textura e altura, quando a expansão do indivíduo para o exterior foi travada (NIETZSCHE, 1985, p.15)

Tendo o homem esse animal latente dentro de si, cuja presença foi ignorada pela filosofia tradicional, há um constante embate entre o animal enjaulado e o suposto “homem”,

---

Este termo, que foi adotado pelo decano da antropologia norte-americana, Alfred Kroeber, recentemente falecido, postula que o desenvolvimento da capacidade de adquirir cultura foi uma conquista repentina, de um momento para o outro, na filogenia dos primatas: num dado momento da história da hominização — isto é, da «humanização» de um ramo da linha dos primatas — se produziu uma alteração orgânica prodigiosa ainda que provavelmente pequena em termos genéticos ou anatômicos.

Esta modificação, que se poderia supor ter tido lugar na estrutura cortical, tornou possível que um animal cujos progenitores não tinham conseguido um desenvolvimento superior, se tornasse apto, segundo as palavras de Kroeber, «a comunicar, aprender, ensinar, generalizar a partir de uma ínfima cadeia de sentimentos e atitudes diferentes». Com ele começaria a cultura e, uma vez iniciada, estabelecer-se-ia sobre o seu próprio curso de tal modo que o seu desenvolvimento seria completamente independente da ulterior evolução orgânica do homem. Todo o processo de criação da capacidade do homem moderno de produzir e de utilizar a cultura foi definido como uma transformação quantitativa marginal que deu lugar a uma diferença qualitativa radical. Kroeber empregou o exemplo do congelamento da água, cuja temperatura se pode reduzir grau a grau sem que o líquido perca fluidez até que, de repente, se solidifica a 0° C. Outro antropólogo comparou o processo ao decolar de um avião, que vai aumentando de velocidade ao longo da pista até chegar ao momento em que começa a voar. Um antropólogo físico, ao criticar esta noção, referiu-se-lhe sucintamente apresentando o esquema do aparecimento do homem como uma promoção militante, «como se tivesse sido de repente promovido de coronel a brigadeiro». A humanidade do homem, tal como o fogo no fósforo, começou a existir repentinamente.” (GEERTZ, 1980, p. 1)

esse animal carente de si mesmo. “Os instintos que não se chegam a exteriorizar interiorizam-se”...

Nesse ponto de nossa reflexão, pensamos ter chegado em algum lugar. Nas obras que estávamos lendo, a maioria dos personagens parecia agir guiada pelo instinto, e “instinto” é palavra que associamos aos animais. O homem controla o seu instinto e isso é o que faz dele um homem. Não controlar o instinto é assemelhar-se aos animais. Personagens que não controlam seus instintos, que são sádicos, assassinos e violentos, não controlam o animal que carregam, mesmo que tenham forma humana. O instinto exteriorizado é a besta humana reivindicando o seu lugar na cidade.

Esse pensamento nos acompanhou durante toda a feitura deste trabalho.

### **1.5 Animal ou Besta?**

Então nos perguntamos: mas que animal é esse, que só é lembrado pelo que tem de violento, de sádico, de grotesco? Por que estamos partindo do pressuposto de que animais são sádicos e violentos? Uma vaca, por exemplo, é um animal violento? Será que algum animal tem a capacidade de ser sádico? Não seria o sadismo algo que os homens inventaram, tal como a nudez? Devemos chamar de “animalidade” esse instinto que vem à tona, irrompendo o que o homem instituiu como humanidade? Como se vê, inferimos que os animais são violentos e sádicos, mesmo que discordemos disso. É a força gigantesca que o senso comum exerce sobre nosso pensamento, fazendo-nos dizer coisas nas quais nem acreditamos. Apesar disso, é inegável que o animal está relacionado a tudo aquilo que não é humano, e “humano” é palavra que usamos para falar de coisas boas: o amor, a amizade, a fraternidade, a igualdade, a compaixão, tudo isso é muito “humano”. Violência, crueldade, falta de afeto, isso não é “humano”. E se não é humano, é um pulo para ser animal. Somos herdeiros de uma cultura em que o homem criou um deus a sua imagem e semelhança e estabeleceu que os animais são criaturas inferiores aos homens. Para a maioria das religiões ocidentais, seria uma heresia dizer que Deus é um animal<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Por “religiões ocidentais” entendemos o Cristianismo e o Judaísmo, já que o ocidente não é uma referência geográfica, mas ideológica. Se considerássemos o sentido geográfico, isto é, o Oeste, deveríamos incluir nas religiões ocidentais algumas mitologia dos índios das américas, povoada por muitos deuses animais.

O pensamento religioso ocidental distingue o bem e o mal. Organiza-se em termos de Deus e de Diabo. Tudo aquilo que não se identifica com o homem (e com Deus, que está do lado do homem) se identifica com o Diabo. O animal, entendido como aquele que é diferente do homem, é, portanto, demonizado. Daí dizermos que animais são violentos e sádicos, maquinalmente, mesmo que saibamos que violentos e sádicos são os homens. Tal pensamento vê o animal selvagem como inimigo dos homens, pois esse animal é também a parte indomável do próprio homem, é a parte do homem que não se submete à autoridade de Deus. O instinto (a parte animal do homem) seria a própria raiz de todo o mal, na medida em que é um gesto espontâneo, feito de puro presente (um gesto instintivo é uma reação ao ambiente: não visa a uma finalidade no futuro), pois, para que o pensamento religioso tenha força, é necessário que haja uma razão em todo gesto: Deus. Tudo que não tiver finalidade (o gozo inconsequente, o prazer desinteressado) é um pecado grave, já que deve haver uma razão suprema por trás de tudo. Em que parte do caminho se encontraram e se confundiram o prazer desinteressado, feito de puro presente, e o pecado grave de esquecer-se de Deus, feito de remorsos, é coisa que não discutiremos aqui. Basta dizer que, no léxico das religiões ocidentais, “prazer” e “inferno” são palavras que estão associadas. E, para manter a coerência da equação (prazer = inferno), naturalmente o sofrimento foi associado à vida eterna: o preço da vida eterna ao lado de Deus, da felicidade, sempre adiada, é o sofrimento na terra<sup>17</sup>. Tal associação sinistra e absolutamente voluntária, por parte de Deus, é confirmada pela destruição de Sodoma e Gomorra, as cidades daqueles que desfrutavam desinteressadamente dos prazeres do mundo, longe de Deus; daqueles que gozavam da felicidade em gestos e não em sonhos. O preço que pagaram por não sonhar com a felicidade futura (por estarem ocupados com ela), foi a ira tremenda de um Deus que só pode prometer a felicidade para quem não a possui.

O animal, portanto, é demonizado porque ele é a parte do homem rebelde a toda moral, a toda religião, a todo planejamento, a toda ordenação. Ele é a besta. Quando o instinto exterioriza-se, não se pode domesticar o homem, civilizá-lo, e isso não é um problema só para o pensamento religioso, mas também para o pensamento filosófico canônico, do qual herdamos o *Penso, logo existo*. Benedito Nunes, em seu artigo *O animal e o primitivo: os*

---

<sup>17</sup> “Bem aventurados os que choram, porque eles *serão* consolados” (Mt 5, 4). As palavras são de Jesus; o grifo é nosso.

*outros de nossa cultura*<sup>18</sup>, fala de três grandes nomes da tradição filosófica ocidental que aprofundaram o abismo que separa o homem do animal:

Para Descartes o homem é o animal racional, tendo na sua razão ou na linguagem a diferença que o distingue da animalidade. Mas o ser do homem coincide, de acordo com o ponto de vista cartesiano, que é o ponto de vista moderno, com a evidência do pensar. O animal é o que mais estranho a nós se torna. É o grande Outro porque, segundo o filósofo, é um corpo sem alma, um simples mecanismo (NUNES, 2011, p. 14).

Mais tarde, no século XIX...

Hegel daria o segundo corte na relação de que estamos tratando, ao recuperar a consciência como espírito ou *Geist*. Dali por diante o animal, no homem, só poderia ser os *bas-fond* do espírito, o objeto digno de uma zoologia demoníaca que assombraria, naquele século, o santo Antônio de Flaubert com visões lúbricas e animalescas (NUNES, 2011, p. 16).

Heidegger cava mais um pouco o abismo quando diz que o animal, ao contrário do homem, é pobre de mundo (*Weltarm*) (NUNES, 2011, p. 16).

Por tudo isso é que dissemos, sem querer dizer, que os animais eram violentos e sádicos. Por isso é que chamamos de “selvagem” e “animalesco” os comportamentos supostamente distintos do que seria o comportamento do ser humano, conforme falamos no início desta introdução, pois, nas obras que serão analisadas adiante, a animalidade é abordada em sua vizinhança com o mal, reiterando esse aspecto da cultura ocidental em que animais são marcadores daquilo que não é humano.

## 1.6 Animalidades

Animalidade, no entanto, é um conceito que envolve muitas perspectivas acerca não somente dos animais, mas também dos homens e da relação que estes mantêm com aqueles. À primeira vista, animalidade parece evocar um conjunto de características que seriam capazes de definir o que é próprio do animal, e somente do animal. Essa concepção é problemática na medida em que compreende por “animal” todas as espécies animais, exceto o homem, e, a partir de um critério bastante arbitrário, opõe os conceitos de animalidade e

---

<sup>18</sup> NUNES, Benedito. *O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura*. In: Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica. Maria Esther Maciel, organização. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

humanidade. Tal concepção está geralmente associada à ideia de que, em algum momento de sua história, o homem distinguiu-se dos outros animais. Dominique Lestel, em *A animalidade, o Humano e as Comunidades híbridas*<sup>19</sup>, elenca uma série de hipóteses “gratuitas” a respeito das motivações dessa distinção:

- Nada comprova a ideia, já presente em Ovídio, Horácio ou Lucrécio, de que a dieta carnívora acompanhou o processo de hominização.
- Uma grande parte dos cenários estudados estima que o bipedalismo seja um caráter distintivo do humano. Xenofonte, Aristóteles, Plínio, o Velho, Vitruvius e mesmo Ovídio já o afirmavam. No século XVIII, a oposição humanidade/animalidade está sempre correlacionada à oposição estatura vertical/ estatura inclinada. Os antropólogos modernos têm, no entanto, muita dificuldade para explicar as razões da importância do bipedalismo. Oakley observa que, em pé, pode-se olhar por cima da grama alta que recobre a savana; Tahner e Zilman assinalam que o bipedalismo permite levar o alimento aos lugares protegidos dos predadores.
- A ferramenta, vista como um atributo do homem, desempenhou durante muito tempo um papel preponderante no traçado da fronteira entre o humano e a animalidade. O século XVIII, que a tornará um de seus temas favoritos, vai lhe dar uma conotação naturalista pronunciada. As primeiras ferramentas atribuídas aos hominídeos são sempre pedras, galhos ou paus. Lucrécio, bem mais tarde substituído por Voltaire, já fala das pedras como as primeiras armas. Será por acaso que as ferramentas são sempre apresentadas como armas? A etologia atual dos primatas insiste, ao contrário, no uso pacífico da ferramenta. A cadeia causal que vai do bipedalismo às mãos livres e à utilização de ferramentas não tem nenhuma base fática, tampouco a que liga o uso das ferramentas à redução dos caninos.
- A questão da linguagem é vista como essencial e tributária de técnicas. A passagem das ferramentas à linguagem, como característica específica do humano, resgata-o também do domínio das hipóteses pouco confiáveis. Se Andre Leroi Gourhan pode ser considerado, sem dúvida, o primeiro a estabelecer uma causalidade entre o uso das ferramentas e a prática da linguagem, a partir da existência de vínculos entre os centros cerebrais que regem os comportamentos técnicos e os que comandam a linguagem, isso foi retomado pelo linguista Charles Hockett e depois pelo antropólogo Robert Ascher, que, ademais, consideraram que certos procedimentos da caça teriam demandado a passagem de uma linguagem de gestos a uma linguagem falada.
- A cooperação é frequentemente percebida como uma etapa importante na passagem da animalidade ao humano. Muitos estimam que ela advenha de práticas de caça, que a tornam necessária. Formas múltiplas de cooperação sem qualquer relação com a caça podem ser observadas, contudo, no animal. A primatologia, como a etologia, descreve as estratégias de caça que não apresentam qualquer risco àquele que as pratica.
- A cooperação conduz, naturalmente, à vida social. Além do fato de que nada corrobora, uma vez mais, tal passagem, Wiktor Stockowsky é

---

<sup>19</sup> LESTEL, Dominique. *A animalidade, o humano e as comunidades híbridas*. In: Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica. Maria Esther Maciel, organização. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

acometido pela acepção redutora dada à noção de vida social. Apresentada de maneira puramente utilitária, a ela faltam acordo, convenção, conflito e competição.

- Em vários cenários, a divisão sexual de tarefas e a partilha do alimento aparecem como uma consequência clássica da caça. Como, por acaso, o homem caça e a mulher se ocupa da colheita e... dos filhos. Os dados etológicos disponíveis, no entanto, deixam essas hipóteses sob suspeita. Em muitas culturas, as mulheres caçam grandes presas, como nas dos Agta das Filipinas, dos Ojibwa, dos Apaches, dos Esquimós, dos Tiwi da Austrália. Alain Testart atribui essa divisão de tarefas sobretudo ao tabu que, em diversas culturas, impede as mulheres de manipular as armas de caça – o sangue das mulheres era considerado incompatível com o da presa (LESTEL, 2011, p 33-34).

Mas essa é apenas a ideia mais óbvia acerca da animalidade, isto é, de que ela seria radicalmente distinta da humanidade. Lestel problematiza a questão e propõe que a animalidade não se produz contra, mas sim com a humanidade:

O filósofo francês Bernard Stiegler considera que uma distinção radical homem/animal não pode constituir o objeto de uma abordagem científica. Ele coloca o fracasso no centro das caracterizações do humano. Em construção permanente, o humano está sempre por se definir, e uma vez definido, ele deixa de ser o que era (LESTEL, 2011, p. 35)

Para Lestel, o que há não é um momento de ruptura em que homem e animal estabelecem uma diferença entre si, mas uma indistinção constituinte de ambos. Ao invés de definir conjuntos de características intrínsecas que pudessem delimitar o que é um homem e o que é um animal, a perspectiva de Lestel funciona a partir de uma aproximação entre homens e animais, uma região compartilhada e híbrida em que é impossível separar as coisas sem que elas deixem de ser o que são. Nessa outra animalidade não há metamorfoses, pois os movimentos não vão de uma coisa em direção à outra. Um homem que se transforma em lobo pressupõe duas formas estáveis: um homem e um lobo. O movimento é simples, unilateral e reduzido ao momento da metamorfose. Ele é funcional: serve de elo efêmero para duas formas definidas e diferenciadas. Já o movimento dessa outra animalidade é mais complexo, pois não serve para ligar dois termos fixos, já que eles não existem (ou, ao menos, não se pode identificá-los). O homem não se transforma em lobo, mas se confunde com ele e já não sabemos dizer se é homem ou lobo, pois há uma névoa, diante dos nossos olhos, misturando-se à paisagem.

## 1.7 Névoa

Nenhuma das perguntas que fizemos até agora foi respondida satisfatoriamente, mas elas nos levaram a lugares que não conhecíamos. Lugares em que a questão não era saber se o interior é animalesco ou humano, ou se determinadas características pertencem somente aos homens, enquanto outras pertencem somente aos animais. No início do trabalho, pensávamos em termos de “representação”: o animal como metáfora do homem. Ou então em termos de metamorfose: o homem que se transforma em animal. Só depois é que descobrimos a *zona indistinta*, que é um dos temas deste trabalho: o lugar em que há uma névoa pairando sobre os contornos das formas, indefinindo-as, tornando impossível que se diga “Isso é um animal”, “Aquele é uma besta” ou “Eis o homem”. A vereda que percorremos, desviando-nos do caminho seguro da representação para nos perdermos na zona indistinta dos devires, é o que constitui o corpo deste trabalho e está sinalizada com fragmentos de reflexões, análises, interpretações e relatos nos três capítulos que seguem.

## 1.8 Livros do Mal

O capítulo 2 tratará da obra *Hotel Hell*, de Joca Reiners Terron. É uma novela fragmentada cujos pequenos capítulos são as vozes de uma multidão de narradores que habitam ou passeiam por um lugar caótico e assombrado, às margens da cidade de São Paulo, chamado Hotel Hell. Imagens grotescas e cenas absurdas são elementos essenciais dessa obra, o que nos levou a analisá-la a partir do conceito de grotesco elaborado por Bakhtin em *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. *Hotel Hell* foi sendo concebido no blog de Terron<sup>20</sup> e em 2003 foi publicado pela extinta editora Livros do Mal.

O capítulo 3 tratará da obra *Húmus*, de Paulo Bullar, publicada em 2002 pela LdM<sup>21</sup>: um pequeno livro de contos em que animais psicóticos e homens repulsivos se confundem num cenário surreal feito de longas avenidas movimentadas no meio da floresta. Lembra um bestiário pelo seu formato enciclopédico e pela temática animalesca. Aqui serão discutidas a teoria do Perpectivismo Ameríndio, de Eduardo Viveiros de Castro, e algumas ideias de Deleuze e Guattari: o devir; as matilhas; o anômalo. Depois as ideias discutidas serão utilizadas na análise de alguns contos.

---

<sup>20</sup> Disponível em <http://jocareinersterron.wordpress.com/> em 30/01/2014.

<sup>21</sup> LdM = Livros do Mal.



O capítulo 4 tratará da obra *Ainda Orangotangos*, escrita por Paulo Scott. A primeira edição é de 2003 (LdM) e a segunda de 2007 (Bertrand Brasil). Nesse livro de contos, homens, lobos e ratos vagam sorrateiramente pelas ruas de Porto Alegre. Mortes, brigas e situações absurdas são descritas de modo realista e sem nenhuma afetação. Os personagens matam com a mesma naturalidade com que compram aspirinas. Aqui refletiremos sobre a questão da nudez a partir do texto *O animal que logo sou*, de Jacques Derrida, além de aprofundarmos as ideias apresentadas nos capítulos anteriores.

Não julgamos coincidência que esses três livros tenham sido publicados pela editora Livros do Mal<sup>22</sup>, pois o mal parece ser um tema que perpassa todos eles, e a forma que ele toma é muitas vezes de bicho, fantástico ou real. A relação entre a animalidade e o mal será desenvolvida no capítulo final do trabalho, em que as conclusões – e tal relação é uma delas – serão expostas com base na *História da Loucura*, de Michel Foucault.

## 1.9 A metodologia

Nossa preocupação, neste trabalho, não é apresentar resultados ou fornecer respostas, mas destacar os processos discursivos na construção do que queremos dizer. Não evitamos a contradição, pois ela é um elemento criativo poderoso, tanto nas obras analisadas quanto no nosso texto. Nossa escrita hesitante é a de quem está descobrindo o que escreve, e não a de quem descobre primeiro para escrever depois. Quando nos deparamos com uma suposta verdade – geralmente encontrada por acaso – nosso instinto nos induz à problematização daquela verdade, de modo que possamos demonstrar que, na verdade, não encontramos nada. Procuramos não calar o nosso instinto intelectual, portanto não falaremos

---

<sup>22</sup> No site extinto da extinta Livros do Mal, em seção intitulada “O projeto”, havia um texto que nos diz algo a respeito dos critérios adotados pelos editores para a publicação de livros. O texto começava com uma citação de Georges Bataille (“A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma penetrante do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, exige uma 'hipermoral'. A literatura é comunicação. A comunicação impõe a lealdade: a moral rigorosa, neste aspecto, é dada a partir de cumplicidades no conhecimento do Mal. A literatura não é inocente, e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal. - Georges Bataille, A Literatura e o Mal”) e então prosseguia com uma explicitação do tipo de literatura pretendida pelos editores: “Queremos dar espaço para a produção e discussão do novo na literatura e, posteriormente, nas artes em geral. Catalisar literatura que traga visões novas, que ultrapassem o exercício estético vazio, o lugar-comum da classe média ou o deslumbramento com o mundo pop. Pensamos em lançar títulos com propostas menos tradicionais, e apresentar a um público mais amplo autores iniciantes e talentosos que andam produzindo literatura por aí, alguns deles participantes dos meios eletrônicos de laboratório e divulgação.”. Essas informações estão disponíveis na dissertação de mestrado Milton Colonetti, intitulada “Livros do Mal: um problema da história editorial” (<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28060/000766121.pdf?sequence=1>) em 30/01/2014.

apenas de coisas que já sabemos. Nossa ciência é menor, e o “modelo” que nos inspirou foi o proposto por Deleuze e Guattari, no volume 5 dos Mil Platôs: a nomadologia.

Nomadologia é um conceito deleuzo-guattariano que se opõe – assimetricamente – a um modelo sedentário e arborescente de ciência, cujo funcionamento, no que diz respeito a nossa discussão, está fortemente apoiado na metáfora. Mas, nesta introdução, o essencial é sabermos que a ciência nômade proposta por Deleuze e Guattari é uma “ciência menor”, não soberana, que não distingue categoricamente a realidade e a ficção, já que as formas fixas das “ciências régias ou imperiais” (como “realidade” e “ficção”) não têm estatuto privilegiado nas ciências nômade. Nestas, o que está em primeiro plano são fluxos e devires; a ciência nômade mesmo “É um modelo de devir e heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante. É um paradoxo, fazer do próprio devir um modelo, e não mais o caráter segundo uma cópia” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.25).

Portanto, ainda que não seja inovador em nenhum aspecto (exceto pelo fato de tratar de três obras a respeito das quais *quase* não há fortuna crítica<sup>23</sup>), talvez nosso trabalho destoe um pouco do formato canônico de uma dissertação acadêmica, sobretudo por ser este um formato – o formato acadêmico – adequado à apresentação de verdades objetivas, o que não é o caso aqui. Para que não haja sustos, adiantamos que deliberadamente não distinguiremos a “realidade” da “ficção” quando acharmos que isso é propício às análises.

---

<sup>23</sup> A dissertação de mestrado de Milton Colonetti, intitulada “Livros do Mal: um problema da história editorial”, apenas cita os livros e tece rápidos comentários, mas sem nenhum tipo de aprofundamento teórico. A única obra que serviu de objeto para a análise acadêmica foi *Hotel Hell*: a monografia “O tempo desordenado em *Hotel Hell*” e o artigo “A selva social de *Hotel Hell*”, ambos de nossa autoria, estão disponíveis (31/01/2014) em <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/40417/000827117.pdf?sequence=1> (monografia) e [http://www.wwlivros.com.br/IIjornadaestlit/artigos/port\\_bras/PRINSTOPVini.pdf](http://www.wwlivros.com.br/IIjornadaestlit/artigos/port_bras/PRINSTOPVini.pdf) (artigo).

## 2 *Hotel Hell*: o Voracino e o Velocino

O professor Rualdo Menegat<sup>1</sup>, em comunicação realizada durante o ciclo de palestras *Sustentabilidade: o que pode a literatura*<sup>2</sup>, sugeriu que a grande cidade é uma besta voraz, veloz e faminta. Visto que não encontrou nas mitologias uma imagem que correspondesse à besta faminta que é a cidade, ele mesmo criou seus monstros: o Voracino e o Velocino.

O Voracino é uma criatura de fome insaciável e metabolismo ineficiente. Necessita consumir, vorazmente, grandes quantidades de tudo: os recursos minerais, os combustíveis, os alimentos, a água, a informação, o tempo. Consumir é o seu verbo. No entanto, descarta todo o excesso que consumiu sem digeri-lo, pois seu organismo não é capaz de metabolizar tanta matéria. O resultado é uma acumulação gigantesca de lixo, uma montanha tóxica que cresce sem parar.

O Velocino é uma besta hiperativa que não dorme. Apesar de sua velocidade incrível, está sempre atrasado, o que faz com que ele corra cada vez mais atrás de si mesmo. Mas, por ser tão veloz, nunca consegue se alcançar, ficando, inclusive, cada vez mais para trás. O cansaço do Velocino é tão gigantesco quanto a sua velocidade. Está sempre de olhos vermelhos, com a vista brumada de sono, mas não pode descansar: tem que correr, correr, correr. No caminho, atropela quem estiver na sua frente.

A cidade é a besta insaciável e insone, Voracino e Velocino, grotesca pelo que tem de exagero, de excesso. Tal é a cidade de *Hotel Hell*<sup>3</sup>.

### 2.1 “O Hotel Hell sobranceia o inferno do fastígio das escarpas”<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Geólogo; Mestre em Geociências (UFRGS); Doutor na área de Ecologia da Paisagem (UFRGS). É professor do Departamento de Paleontologia e Estratigrafia do Instituto de Geociências da UFRGS, editor da Revista Episteme, do Grupo Interdisciplinar em Filosofia e História das Ciências do Instituto de Estudos Avançados da UFRGS, e assessor jurídico da National Geographic Brasil.

<sup>2</sup> Ciclo de palestras realizado de 17 de agosto a 30 de novembro de 2013, aos sábados; organizado pela professora Rita Terezinha Schmidt (UFRGS) e pelo professor Pedro Mandagará (UFRGS). A palestra do professor Menegat ocorreu no dia 23/11/2013, e o tema de sua reflexão foi “Catástrofe, catarse e crise”.

<sup>3</sup> *Hotel Hell*, de Joca Reiners Terron (cuiabano, nascido em 1968), lançado em 2003 pela extinta editora Livros do Mal, é a obra que será discutida neste capítulo. Além dela o autor também publicou: *Eletroencefalodrama* (Poesia, Ciência do Acidente, 1998); *Não há nada lá* (Romance, Ciência do Acidente, 2001); *Animal Anônimo* (Poesia, Ciência do Acidente, 2002); *Curva de Rio Sujo* (Romance, Planeta, 2004); *Sonho interrompido por guilhotina* (Contos, Casa da palavra, 2006); *Do fundo do poço se vê a lua* (Romance, Companhia das Letras, 2010); *Guia de ruas sem saída* (Romance, Edith, 2012); *Cedo ou tarde tudo morre* (Teatro. Dirigida por Haroldo Rego e encenada no Projeto Nova Dramaturgia Brasileira em maio de 2011); *Bom Retiro 958 Metros* (Teatro. Com Teatro da Vertigem, direção de Antônio Araújo, encenada em São Paulo entre junho de 2012 e abril de 2013).

<sup>4</sup> TERRON, 2003, p. 109.

O Hotel Hell<sup>5</sup> é um lugar caótico e assombrado, localizado em algum lugar às margens da cidade de São Paulo. Foi construído sobre um antigo cemitério de macacos e é propriedade do Bispo Secreto. O Hotel Hell é um organismo monstruoso, caótico e grotesco; uma boca gigantesca escancarada cuja abertura conduz ao inferno. O Hotel Hell é uma besta cujas entranhas são assim:

O centro desce, nos encores do purgatório, em paredões inteiriços, arranha-céus e abruptos. Assoberba as bocas-de-lobo e desata-se em espigões nivelados pela visão da cordilheira dos edifícios, distendidas do Tietê a Parelheiros. Mas ao derivar para os cinturões de miséria setentrionais diminui gradualmente de altitude, ao mesmo tempo que descamba para as costas lanhadas das favelas orientais de macacos em milhares de andares que o despem da primitiva grandeza, afastando-o consideravelmente para as entranhas. De sorte que quem o contorna, seguindo para a morte, observa notáveis mutações de relevos; a princípio o rachado contínuo e dominante dos monumentos em ruínas, precipitando-o, com destaque saliente para a linha projetante das chamas. Depois, no segmento da orla em brasa entre a Zona Sul e o fim, um aparelho infernal revolto, feito de envergadura desarticulada das enchentes, riçado de heliportos e corroído de rodoanéis, e escancelando-se em viadutos, e repartindo-se em radiais, e desagregando-se em meios-fios desnudos, à maneira de escombros da chacina secular que ali se trava entre concreto e ar. Em seguida, transposto o sétimo círculo das ruas, atenuação de todos os desastres – cumeeiras que se arredondam e suavizam as linhas dos assassinatos, fracionadas em túneis de encostas indistintas no horizonte que desaparece – até que em plena faixa de excrementos de São Paulo, o olhar livre dos anteparos de pontilhões que lá o repulsam e abreviam, se dilata em cheio para o ocidente, mergulhado no âmago do cimento amplíssimo lentamente emergindo num ondear longínquo de penitenciárias, presídios e cadeiões. O Hotel Hell sobranceia o inferno, dominante, do fastígio das escarpas. E quem o alcança, como quem vinga a rampa de um odioso circo, justifica todos os exageros descritivos que fazem deste parque temático região privilegiada, onde o Bispo Secreto armou a sua mais portentosa oficina (TERRON, 2003, p. 109)

Hotel Hell, Voracino e Velocino são o mesmo: a cidade excessiva, consumindo a todos e sendo consumida voraz e velozmente, sem pausas, sem descanso, sem saciedade. Sua bocarra aberta e seu apetite exagerado dão a ela o aspecto grotesco que a torna uma besta. O deus que (des)regula o tempo nas imediações do Hotel Hell é o Velocino.

---

<sup>5</sup> Adotaremos o seguinte padrão: quando *Hotel Hell* estiver em itálico, a referência é à obra. Quando estiver normal, a referência é ao lugar (Além de ser o nome do livro de Terron, Hotel Hell também é o nome de um lugar fictício, descrito na obra como uma grande cidade localizada nas paragens de São Paulo, e construída sobre um cemitério de macacos)

## 2.2 “Nos asfixia o sonho que não podemos condensar”<sup>6</sup>

Os personagens de *Hotel Hell* transitam de moto, de carro, de cadeira de rodas, pelas ruas barulhentas das paragens de São Paulo. Uns fugindo, uns se divertindo com o caos, uns esperando ouvir alguma revelação messiânica do bico de um frango assado, enquanto descrevem suas experiências ao leitor. O caos da cidade gigantesca, interiorizado em cada um dos narradores, bloqueia suas memórias de experiências mais antigas, de forma que o passado descrito geralmente não ultrapassa algumas horas em relação ao ato narrativo. O presente saturado de informações se impõe sobre as memórias e as perspectivas, e o preço por tudo estar à disposição aqui e agora é o esquecimento do passado e a impossibilidade do futuro.

"Escassez e excesso são palavras parecidas e não alcanço o sentido disso" (TERRON, 2003, p. 46), diz o personagem que anda na cadeira de rodas e que perdeu suas pernas no passado. Nessa reflexão, as palavras do personagem são insuficientes para explicar tudo o que está ao seu redor, pois tudo ao seu redor está saturado. O subcapítulo “Cidades são fábricas de merda” é o excesso de velocidade e de palavras, o tempo ficando para trás; é o Velocino correndo pelas ruas, atropelando a todos:

E luzes. E luzes. E luzes. E passam rápidas. E luzes. E rápidas. E postes. E postes. E postes postes postes postes postes postes postes postes. E ruas. E ruas. E ruas. E gente. Gente pra caralho. Muita gente, hoje é sábado. Calçadas lotadas, é sábado à noite. É sábado à noite, hoje farei a festa. Meus faróis trepidam na velocidade. Minhas calotas despencam nas esquinas. O capô sacode ou é minha barriga tremendo de regozijo? E gargalho. Gargagglghgo gargalho. E as pessoas passam aos montes. Passam às toneladas, não pulam na minha frente. Desliguem os semáforos, hoje é sábado à noite. Coloquem asfalto em cima do branco da faixa de pedestres, o sábado à noite está vivo. E acelero e acelero e acelero sem sair do zero. As luzes passam rápidas, as luzes. As tabuletas dos bares, placas das boates, os sinais da noite. Os faróis da cidade. Avenidas encontram ruas dando em vielas e cruzam com alamedas e sobem pelos minhocões desembocando nas marginais e eu corro pelas radiais e acelero sobre o elevado e imagino aquilo como uma mar, a multidão lá embaixo. E penso: esta barca é uma caravela querendo singrar sobre aquele oceano de pernas, querendo quebrá-las, partilas, estilhaçá-las. E eu quero invadir as calçadas e atropelar, atropelar, atropelar. Eu estive preso por muito tempo. E dentro da cela não havia velocidade. Não havia ruas, não havia avenida alguma sobre meu catre. Eu estou livre e preciso atropelar e atropelar e atropelar alguém. E nada pode ser melhor do que esta ampla avenida [...] E luzes e luzes e luzes e mais luzes (TERRON, 2003, p. 107)

---

<sup>6</sup> TERRON, 2003, p. 116.

O tempo que outrora fora regulador de todas as coisas, o tempo ordenado, abandonou sua rotina sagrada e agora o que faz é engolir a cidade (Voracino e Velocino são a mesma besta), deixando as coisas fora dos seus lugares. O tempo, que já foi um deus, agora é "garatujado pela mão canhota de deuses vesgos" (TERRON, 2003, p. 92). O tempo fora dos trilhos em que "os ipês deram a louca, florescem em qualquer época[...] deram de pirar e parir seus rebentos folhudos no mês que lhe vier à veneta" (TERRON, 2003, p. 15). A cidade engole seus habitantes, e estes absorvem a cidade excessiva para dentro de si, estufando-se e gerando lixo. A cidade engole e é engolida, mas o interior é preenchido com informações soltas; quando há tentativa de expressar o que está por dentro é que se nota a impossibilidade de ordenar o caos interior. Sem a condensação do sonho, o caos cresce, acumula-se, e sufoca.

### **2.3 O tempo desgovernado do Velocino**

A narrativa de *Hotel Hell* se organiza em três capítulos: (1) Princípio, por Fim; (2) Sem começo, nem Desfecho; e (3) Fim, desde o Início. Através dos nomes dos capítulos já podemos deduzir algo sobre a organização temporal da narrativa, que tenderá durante todo o livro para uma desordenação cronológica. As noções estabelecidas de início, meio e fim, tão caras à perspectiva cronológica do tempo, são afetadas pelo caos já no índice: não há princípio separado do fim e nem há um começo que resulta num desfecho.

Os três capítulos dividem-se em pequenos subcapítulos que, geralmente, são narrados em primeira pessoa. A maioria dos subcapítulos é narrada no presente, como nesta descrição que o personagem da cadeira de rodas faz de sua viagem rumo à praça onde sua filha está brincando:

Desço então os quinhentos lances da escadaria num só impulso. Quando chego ao térreo é possível ver seus primeiros raios encobrendo o edifício enorme a três quarteirões daqui. Em meio aos carros, minha roda direita esbarra num sedan. O alarme é acionado, mas sigo em frente, desviando do latão de lixo no caminho, através da garagem. A Primavera está chegando, fora de hora. Corro o mais que posso, um filete de suor desliza-me pela têmpora direita, pingando no relógio de pulso – 23h30 – totalmente adiantada. (TERRON, 2003, p. 16)

Outros subcapítulos, narrados no passado (num passado que quase nunca ultrapassa algumas horas em relação ao presente), geralmente serão motes para algum relato posterior

que será narrado no presente. No subcapítulo intitulado “Inferno? Mais embaixo”, o personagem narrador reflete sobre novas modalidades de esportes radicais urbanos:

Engatei a primeira e, no retrovisor, vi o vento deformando a cara do pedinte de cadeira de rodas. Agarrado ao pára-choque, ele acabara de criar um esporte radical de verdade. Sua expressão era esfuziante, invejei-o. Os olhos latejavam, rastreando o ar acima – devia ser a primeira vez que observava o céu em movimento. Mudei a marcha, imaginando como ele faria para não capotar ao soltar do carro ou se fazia aquilo com todo mundo. Será mesmo um mendigo ou apenas fica nos sinais, pegando carona por toda a cidade? De repente me veio a impressão de tê-lo visto em outra quebrada, lá pros lados do Hotel Hell. [...] Ele então ergueu o revólver e apontou para minha nuca. (TERRON, 2003, p.19-20)

Em subcapítulo posterior, intitulado “Oração do Porta-Malas”, temos a continuação da ação que acabou de ser narrada:

Vou entrar pra Igreja.  
Não vou mais trair minha mulher, darei mais atenção às crianças, vou parar de comer a estagiária e lacrar o caixa dois da empresa, não engano mais meu sócio, vou pagar imposto em dia, cobrar valor justo, não pago mais propina, vou ajudar minha mãe, acertar com meu irmão, vou parar de cheirar, de fumar, de beber, tomar bola, vou fechar a conta no bar, não xingo mais os empregados, não vou enfiar o dedo no cu quando bato punheta, vou orar mais e fazer qualquer coisa pra sair dessa, Jesus, vou pagar o que tiver pra sair desse porta-malas, meu Deus! (TERRON, 2003, p.21)

O presente é o tempo predominante em *Hotel Hell*; é o tempo do Velocino, besta sem memória. O que é narrado no passado raramente é uma lembrança longínqua, uma memória de alguma situação que marcou o personagem. Nos subcapítulos narrados no passado, predominam aqueles que serão o mote para uma ação narrada no presente, em capítulo posterior. É essa supremacia do presente em relação ao passado e ao futuro que queremos destacar agora.

Apesar dos subcapítulos se relacionarem de alguma forma, afinal os personagens frequentam ou habitam o mesmo espaço físico, e de terem certa continuidade, não parece adequado dizer que há uma única história, ou uma história principal, nas páginas de *Hotel Hell*. A estrutura narrativa consiste em descrições que os diversos narradores fazem do que está acontecendo naquele exato instante em que narram ou do que acabou de acontecer. São raros os capítulos que remetem a alguma memória relevante dos narradores; há poucas tentativas de significar o absurdo que rege a vida dos que frequentam o Hotel Hell; e nada

parece ser mais digno de nota do que o confuso presente em que cada personagem está imerso.

#### **2.4 “Cidades são fábricas de merda”<sup>7</sup>**

Eis o aspecto do Voracino: fábrica de merda. Tudo no Voracino é grotesco: sua boca escancarada, engolindo tudo; sua barriga desmesurada, sempre estufada de excesso; seus excrementos mal digeridos, formando montanhas de lixo. A cidade engole as pessoas à medida que também é engolida. Cada pessoa é também um Voracino, cada pessoa da cidade compartilha do corpo grotesco do Voracino. Dentro de cada um está a besta que os homens, construindo muros, quiseram abolir da cidade. No corpo de cada um, a marca do grotesco. Assim é com muitos dos personagens de *Hotel Hell*, e é sobre seus corpos bizarros que falaremos a seguir.

#### **2.5 Bakhtin e o conceito de grotesco**

A partir da análise que fez da obra de François Rabelais, Bakhtin encontrou uma série de elementos que caracterizam o estilo grotesco. Esses elementos se exprimem, principalmente, nas imagens do corpo e da alimentação, através de exageros que saltam (a)os olhos. Contudo, o exagero não é o principal elemento do grotesco, por ser derivado de uma disposição anterior, original: o rebaixamento do que se considera elevado. A orientação do grotesco é sempre inversa à orientação tradicional, de modo que rebaixa o que é considerado sagrado e eleva o profano, o baixo, recriando o mundo e deixando-o às avessas. As coisas “elevadas” têm um valor que é somente simbólico, atribuído e abstrato, ou seja, não têm nenhum elemento material que lhes marque o valor que possuem. Ao serem reinterpretadas pelo grotesco, têm seu valor simbólico destronado, ou seja, este “desce” do plano elevado, abstrato, e ganha forma material, geralmente sofrendo uma deformação proporcional ao valor elevado que possuem no mundo tradicional. Assim, os valores inacessíveis que regiam a sociedade medieval, ou então as grandes figuras (geralmente relacionadas a uma visão hierárquica e amedrontadora da realidade), passam a compartilhar do que há de mais trivial na vida cotidiana das pessoas comuns, e, quanto mais trivial, mais será enfatizado pelo grotesco.

---

<sup>7</sup> TERRON, 2003, p. 107.



Bakhtin identifica, na obra de Rabelais<sup>8</sup>, o destronamento do conceito elevado de ressurreição – profundamente vinculado à imagem de Cristo – através da ressurreição grotesca de Epistémon:

De repente, Epistémon começou a respirar, depois a abrir os olhos, depois bocejar, depois espirrar, depois soltou um grande peido. Ao que disse Panurge:

“ - Agora certamente está curado.”

E fê-lo beber um copo de um bom vinho branco vilão, com uma torrada açucarada.

E dessa forma foi Epistémon habilmente curado, exceto que esteve rouco mais de três semanas, e teve uma tosse seca, da qual não se pode curar senão bebendo muito (BAKHTIN, 1993, p.335-336)

Para Bakhtin, o rebaixamento do conceito elevado de ressurreição se dá sobretudo na descrição topográfica que Rabelais faz ao indicar os sinais de retorno à vida: Epistémon começa a respirar e, em seguida, abre os olhos, duas ações que indicam aspectos elevados da ressurreição e que são realizadas na parte superior do corpo humano; em seguida, o bocejo, um sinal inferior, e um espirro, que é uma excreção, um sinal ainda mais inferior; por fim, o peido, indicando o ápice da descida e também a cura definitiva de Epistémon, pois, ao ouvir o peido, Panurge dá o veredicto: “Agora certamente está curado” (BAKHTIN, 1993, p.335-336). É nítida nessa passagem a troca de papéis que há entre o que é elevado e o que é rebaixado. A ressurreição perde seu caráter sublime e se realiza efetivamente através de um movimento involuntário das partes baixas do corpo. Ela é corporificada, deixa de ser um conceito abstrato para existir materialmente, para compartilhar uma existência compreensível a todos.

Um primeiro aspecto do destronamento das partes elevadas do corpo diz respeito à ênfase sobre os orifícios, que indicam a abertura do corpo humano, o contato deste com o resto do mundo, opondo-se à concepção clássica, em que o corpo era representado como perfeitamente *fechado*, homogêneo e individualizado, isto é, com os limites que definem sua individualidade em relação ao que está fora dele devidamente estabelecidos. Na concepção clássica os orifícios do corpo humano são tapados, não há nada dentro do homem que se confunda com o que está fora. Os buracos, que são espaços comuns entre o homem e o ambiente, são abolidos. Já no grotesco, as vias de entrada e saída do corpo são os motivos mais difundidos: a boca e o nariz (principalmente) e as orelhas (estas nem tanto) são

---

<sup>8</sup> Obras, Pléiade, p.296; Livro de bolso, vol. I, p.393.

representados geralmente a partir da ênfase da sua função de engolir ou expelir. A boca do rosto grotesco é, portanto, escancarada, exageradamente aberta, e sinaliza para um grande contato entre o interior do indivíduo e o mundo exterior. A bocarra do Voracino exibindo suas entranhas. O nariz, além de ser a via de saída de muitas excrescências utilizadas nas imagens grotescas (lembramos do espirro de Epistémon, quando ele ressuscita), é também substituto do falo, outro dos grandes motivos grotescos. Os olhos, por serem orifícios fechados, não têm a mesma importância do que a boca e o nariz: são aproveitados somente quando estão arregalados, a ponto de saltarem das órbitas, marcando o grande interesse grotesco pelo que tenta escapar do próprio corpo, libertar-se. Assim, tudo que reúne o corpo ao que está fora dele e que demarca uma não diferenciação entre homem e ambiente será motivo do estilo grotesco. A cidade são os homens.

O corpo grotesco nunca está perfeitamente acabado, pois as vias de interação deste com o mundo estão sempre bem abertas. Desse inacabamento muitas vezes surge outro corpo que se liberta do corpo que o gerou, assim como uma excrescência que escapa pelo nariz ou um bocejo que foge pela boca. As partes corporais que geralmente tomam vida própria são o falo, o ventre e o nariz. Esse desmembrar-se é relativo ao eterno drama do nascimento e da morte, sendo esta condição para aquele: o corpo original gera um falo que se separa dele e que passa a ser o novo corpo, indicando simultaneamente a morte de um corpo velho e o nascimento de um novo (não é à toa que imagens de velhas grávidas foram amplamente exploradas pelo estilo grotesco<sup>9</sup>).

É interessante perceber que, por trás do destronamento, que é a marca do estilo grotesco, está uma crítica a tudo que é estabelecido, oficial. O espírito lógico e formal que prevalecerá durante o Renascimento é o que está mais distante das imagens grotescas, já que estas são oriundas do folclore, do povo, e mantêm um caráter não-oficial, oposto a qualquer dogmatismo. Ao invés de conceitos mentais abstratos, temos que

O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação independente e destacada da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter

---

<sup>9</sup> “Nas formas mais altas do realismo grotesco e folclórico, como nos organismos unicelulares, não resta jamais um cadáver (a morte do organismo unicelular coincide com o processo de multiplicação, é a divisão em duas células, dois organismos, sem desfazimentos), a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo, acabado, precipita-se para o inferior corporal para aí ser refundido e nascer de novo.” (BAKHTIN, 1993, p.46)

cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia num sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo. (BAKHTIN, 1993, p.17)

Daí que as imagens grotescas muitas vezes são de crianças ou velhos, ao invés do adulto bem formado do Renascimento. O corpo instável, em crescimento ou perto da morte, é o que melhor dá a ideia da incompletude das imagens grotescas, e é importante que se note que a morte não é um pólo negativo em relação ao nascimento (como é para o mundo renascentista), mas é a condição para o nascimento. “Ao morrer, o mundo dá a luz” (BAKHTIN, 1993, p.42), ou seja, o caráter de eterna transformação que caracteriza as imagens grotescas só é possível em função da morte, que tudo renova ao ceder seu espaço ao novo. O velho e a criança, ou a velha e sua cria ainda na barriga, deixam de opor-se e passam a ser condição da existência um do outro. A morte, ao invés de ser o fim da vida, é a mãe grávida que carrega a vida em seu ventre.

Para Bakhtin, a degradação do que é elevado, no estilo grotesco, não é um princípio negativo, assim como é na paródia que se seguiu ao contexto da Idade Média e do Renascimento. O “alto” e o “baixo” têm sentido exclusivamente topográfico e não carregam cargas morais como na paródia que veio depois. Rebaixar significa aproximar o baixo do elevado, a cabeça das pernas, o céu da terra, a terra do inferno. Significa entrar em comunhão com as partes inferiores do corpo, tão malditas pela cultura oficial da Idade Média. Assim, o rebaixamento é ambivalente, pois não visa somente a destruir o que critica, mas também a dar-lhe nova vida. Este sentido original, festivo, de morte gerando vida, perdeu-se nas interpretações modernas do grotesco. Para Bakhtin:

A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora. Por isso a paródia, como gênero, e as degradações em geral não podiam conservar, na época moderna, evidentemente, sua imensa significação original. As degradações (paródicas e de outros tipos) são também características da literatura do Renascimento(...). Mas já nessa época o princípio material e corporal muda de sentido, torna-se cada vez mais restrito e seu naturalismo e seu caráter festivo atenuam-se. (BAKHTIN, 1993, p.19)

A nós interessa, sobretudo, o tema da morte regeneradora, já que nossa discussão, em relação a *Hotel Hell*, está enfatizando o tempo. O conjunto de imagens grotescas salienta um estado de transitoriedade (que nada mais é do que o tempo cumprindo seu papel), de

transformação em curso, de eterno encaminhamento ao fim. Os conceitos e figuras elevadas têm certo caráter atemporal, como se o que fosse elevado não sofresse os efeitos do tempo. Ao rebaixar o sublime, ao trazê-lo para a terra, ele passará a envelhecer, a encaminhar-se para o fim. Essa visão nada tem a ver com o tempo linear, artificial, que é construção dos homens; ao contrário, tem a ver com a quebra do que é oficial (o tempo linear - cronológico) e tem a ver com o tempo cíclico, que é condição de tudo que existe, pois a condição para existir é, no futuro, deixar de existir. A perspectiva do tempo sobre uma linha reta, em que uma coisa é causa de outra, não vinga nas imagens grotescas, já que “a verticalidade da ascensão e da queda triunfava, enquanto que a horizontalidade do tempo histórico, do movimento progressivo para a frente, é negada.” (BAKHTIN, 1993, p.346)

Nesta pequena introdução certamente não foram abordadas todas as dimensões do estilo grotesco, mas apenas aquelas que nos interessam para a análise que faremos agora.

## **2.6 Temas grotescos em *Hotel Hell***

### Morte prenhe e indistinção entre indivíduos

No capítulo “Velociraptors saem da cloaca de Mamãe”, o personagem Mongo invade uma perua escolar com doze ninfetas de doze anos e estupra cada uma delas. Esse é o mote desse capítulo. Há pelo menos dois temas fundamentais ao grotesco nessa passagem:

a) O tema da morte prenhe:

“O Mongo fode uma por uma. Fode, fode, fode. Uh. Manchinha de porra no azul da sainha. Fecunda bundas, o caralho do Mongo. Então a ninfeta 1 fez 56 anos” (TERRON, 2003, p.48)

Enquanto são estupradas, duas das meninas fazem 56 e 200 anos, respectivamente. Isso dá a dimensão da confusão temporal presente no capítulo. Não há horizontalidade no tempo, as coisas de durações diversas acontecem todas ao mesmo tempo. O tempo mantém apenas sua dimensão vertical<sup>10</sup>. Outra menina faz 4000 anos, exatamente quando Mongo dá a luz a um anão, porque também foi estuprado por uma das garotas. Quatro das ninfetas são

---

<sup>10</sup> “As características essenciais da Idade Média oficial foram levadas aos seus limites na imagem do inferno, espécie de condensação da seriedade lúgubre inspirada pelo medo e pela intimidação. O julgamento extra-histórico da pessoa humana e dos seus atos manifesta-se da maneira mais consequente possível. A verticalidade da ascensão e da queda triunfava, enquanto que a horizontalidade do tempo histórico, do movimento progressivo para frente, é negada.” (BAKHTIN, 1993, p.346)

estupradas e assassinadas. Assim que começa o estupro, que sinaliza o nascimento (“Fecunda bundas, o caralho do Mongo”), as meninas ficam velhas de uma hora para outra, sinalizando a morte. Temos aqui a imagem da velha grávida, muito recorrente no estilo grotesco.

b) A indistinção entre os indivíduos:

“O braço da [ninfeta] 6 cresce na 9. Os pentelhos da 8 saem das orelhas da 7 e sufocam Cinco.” (TERRON, 2003, p.50). Essa imagem quebra a lógica de individualização dos personagens, ressaltando seu caráter grotesco. O que é posse do indivíduo no mundo oficial passa a ser compartilhado quando ele está sob o domínio do grotesco. As excrescências e ramificações do corpo têm valor especial, na medida em que prolongam o corpo e misturam-no a outros corpos. O fato de o braço de um personagem nascer no corpo de outro é indicativo dessa mistura. Também é relevante ressaltar que esse braço simplesmente começa a crescer, como um galho numa árvore, caracterizando o corpo grotesco, sempre em transformação, numa tensão entre interior e exterior, um tentando ocupar o lugar do outro.

Neste caso em que braços e pentelhos nasceram no outro, as ramificações não só ocuparam o exterior como também desvincilharam-se dos seus donos, ocupando outro corpo. Este movimento é caro ao grotesco: “[...]elas [as partes do corpo grotesco] podem mesmo separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano” (BAKHTIN, 1993, p.277)

### O corpo incompleto

Em oposição à ideia clássica do corpo perfeito está o corpo grotesco, incompleto. O personagem da cadeira de rodas narra muitas passagens através de lembranças do tempo em que suas pernas o acompanhavam. Sob a ótica desse personagem, o tempo passado é geralmente associado a uma ordenação, a um estado de coisas compreensível, mas que deixou de existir no presente caótico. Este é desordenado e incompreensível, e o tempo não segue nenhuma regularidade: o sol escaldante brilha às 23h30, a Primavera chega fora de hora (TERRON, 2003, p.16-17), e um bebê de sessenta anos caminha pelo parque do Hotel Hell (TERRON, 2003, p.52). No passado, quando o tempo era regular (“Quando a Primavera não chegava fora de hora, há muito tempo atrás.”, [TERRON, 2003, p.18]), o corpo do personagem também era completo. Assim, podemos dizer que o tempo desordenado pelo

Velocino, o tempo que é o próprio Velocino, é o pano de fundo propício à construção de imagens grotescas, pois só a partir dele é possível conceber que o sol brilhe às 23h30, que um bebê tenha 60 anos, ou que uma menina de 12 anos faça 200, de uma hora para outra.

### Dimensões exageradas

O capítulo “Fodido e Meio” (TERRON, 2003, p.56) conta uma pequena história de amor entre um grande cravo de nariz e uma velha. O cravo, nascido no nariz do marido dessa senhora, foi crescendo a ponto de ofuscar seu próprio dono, de forma que a velha se relacionava somente com o cravo. A história termina com a velha morrendo engasgada depois de sugar o cravo do nariz de seu marido.

É relevante destacar que o nariz cumpre importante papel nas imagens grotescas, sobretudo como substituto do falo<sup>11</sup>. Seu tamanho exagerado e sua natureza de excrescência reforçam ainda mais seu caráter grotesco.

Nessa passagem identificamos o funcionamento da imagem grotesca, alheia à superfície do corpo, interessada somente nas cavidades, no que brota, no que o corpo expele, ou seja, nas passagens de entrada e saída através das quais novos corpos nascem e morrem. A superfície lisa, que limita a comunicação entre o que está dentro e o que está fora, que faz do corpo matéria isolada, não interessa à imagem grotesca.

A imagem do cravo gigante que toma o lugar do dono é reveladora da pretensão grotesca de misturar o interno e o externo, de dar corpo às entranhas<sup>12</sup>. O resultado é uma imagem tremendamente absurda, um buraco negro de excrescências que cresce até ocupar o lugar do corpo que o gerou. A boca escancarada do Voracino. O Hotel Hell mostrando suas entranhas.

### Mescla de zonas heterogêneas da natureza

---

<sup>11</sup> “O que nos interessa aqui é o motivo do nariz, um dos motivos grotescos mais difundidos na literatura mundial, e em quase todas as línguas, assim como no fundo geral dos gestos injuriosos e degradantes. Schneegans observa com muita razão o caráter grotesco da transformação do nariz do imperador em focinho de animal, uma vez que a mistura de traços humanos e animais é uma das formas mais antigas do grotesco. No entanto, ele não compreende a significação do nariz nas imagens grotescas: o nariz é sempre um substituto do falo.” (BAKHTIN, 1993, p.276)

<sup>12</sup> [...] a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem. (BAKHTIN, 1993, p.278)

Outra característica do corpo grotesco é o seu permanente caráter de construção, de criação de outros corpos. Tal como o cravo gigante do qual acabamos de falar, também podem brotar do corpo grotesco órgãos, membros, animais, plantas ou mesmo outros homens<sup>13</sup>. Do corpo do personagem Bispo Secreto brotam os peixes que nadam pela sua corrente sanguínea:

Depois de uma noite pontuada por pesadelos, desisti de afugentar a insônia no momento das tilápias principiarem cantar no pé de cação ao lado da janela de meu trailer. Os peixes-de-briga estavam florindo, o cu em couve-flor.

Só notei em frente ao espelho. Meus bíceps haviam desaparecido durante a noite e surgiram dois peixes no lugar deles – um pintado no braço direito e um bagre bigodudo no esquerdo. Os bigodes do bagre são enormes e me fazem cócegas. Quá. Não lamento por isso. [...] graças a minha nova aparência, estrelo um número cada dia mais concorrido. Meus peixes são exuberantes, com cores e luzinhas, o couro cheio de inscrições indecifráveis, a fala tácita, sempre sedutora. Quá. E como rio o tempo todo por causa dos bigodes do bagre, a platéia me ama. (TERRON, 2003, p.96)

### O Mundo às avessas

O conceito de destronamento é fundamental em qualquer imagem grotesca, pois é a partir dele que fica clara a subversão de valores que o grotesco promove, fazendo com que o alto ocupe o lugar do baixo e vice-versa. Bakhtin identificou, na obra de Rabelais, o inferno como um mundo às avessas, em que os grandes são destronados e os inferiores coroados<sup>14</sup>. Ora, o Hotel Hell é o lugar que “sobranceia o inferno, dominante, do fastígio das escarpas”. Se não é o próprio inferno, está muito próximo a ele e é muito semelhante.

Em *Hotel Hell* os homens são rebaixados, enquanto cabem aos animais os papéis elevados: o Frango Assado é o messias (TERRON, 2003, p.104); Mickey, o Chimpanzé,

<sup>13</sup> Aqui, Bakhtin cita a definição do grotesco feita por Hegel, que caracteriza o estilo a partir de três qualidades: mescla de zonas heterogêneas da natureza; dimensões exageradas e imensuráveis; e a multiplicação de certos órgãos e membros do corpo humano (divindades hindus com vários braços e pernas). (BAKHTIN, 1993, p.39)

<sup>14</sup> Esta passagem narra o que Epistémon viu durante sua descida aos infernos:  
“E então começou a falar, dizendo que vira os diabos, falara com Lúcifer familiarmente e comera bem no inferno e nos Campos Elísios, e assegurava diante de todos que os diabos eram bons camaradas. Em relação aos condenados, disse que estava bem aborrecido por Panurge tê-lo chamado tão cedo de volta à vida:  
“ – Pois vê-los, disse ele, era para mim um singular passatempo.  
“ – Como! Disse Pantagruel.  
“ – Eles não são tratados, disse Épistemon, tão mal quanto pensaríeis: mas o seu estado é mudado de forma estranha, pois eu vi Alexandre Magno que remendava meias, e assim ganhava sua pobre vida. Xerxes vendia mostarda. Rômulo vendia sal. Numa fazia pregos. Tarquínio era tacanho. Pisão, camponês” (Obras, Plêiade, p. 296)

ocupa o lugar de Jesus na cruz e ascende aos céus (TERRON, 2003, p.84). Nesses dois casos temos uma paródia de aspectos essenciais da doutrina cristã, sobretudo no segundo: o símio crucificado é elevado aos céus por uma enorme mão peluda que desce das nuvens para carregá-lo; na cabeça do macaco há uma coroa de espinhos, e, logo acima, uma faixa em que está escrito “AGIOTA”. Tal como Épistemon, que é ressuscitado por Panurge (e não por Deus), Mickey, o Chimpanzé, volta à vida pela mão peluda e gigante de um macaco. O ressuscitado não é coroado rei, mas agiota. Em sua estada no inferno, Epistémon vê grandes imperadores remendando meias e vendendo mostarda, enquanto os habitantes do Hotel Hell presenciam um macaco ascendendo aos céus e um Frango Assado que é coroado messias.

### Rebaixamento da Palavra

Aqui convém transcrevermos um exemplo do cômico bufo<sup>15</sup> (uma cena da *commedia dell'arte* italiana), para depois a compararmos com uma situação de *Hotel Hell*:

Um gago que se dirige a Arlequim é incapaz de pronunciar uma palavra complicada: faz esforços terríveis, sufoca, cobre-se de suor, abre a boca bem aberta, treme, asfixia-se, sua face incha, seus olhos saem das órbitas. Tem-se a impressão de que vai experimentar as dores e os espasmos do parto. Finalmente, cansado de esperar pela palavra, Arlequim vem em socorro do gago de uma forma inesperada: dá-lhe uma cabeçada no ventre e a palavra complicada vem ao mundo. (BAKHTIN, 1993, p.266)

Bakhtin vê nessa passagem “o aspecto essencial da hierarquia corporal às avessas, o baixo ocupando o lugar do alto” (BAKHTIN, 1993, p.270). O rebaixamento da palavra se dá por uma inversão das funções elevadas que o pensamento e a boca cumprem na formulação da linguagem e das funções corporais do ventre. O gesto de Arlequim, ao dar uma cabeçada no ventre do gago, faz com que a palavra presa seja libertada, expelida. As dificuldades que surgem enquanto o gago tenta pronunciar a palavra (“faz esforços terríveis, sufoca, cobre-se de suor, abre a boca bem aberta, treme, asfixia-se, sua face incha, seus olhos saem das órbitas”) lembram alguém que está prestes a dar a luz. Este “dar a luz” à palavra revela o aspecto fundamental do grotesco: ao ser concebida pelo ventre (e não pelo pensamento), a

---

<sup>15</sup> Bakhtin cita Schneegans e a diferenciação rigorosa que este desenvolveu entre três categorias do cômico: o cômico bufo, o cômico burlesco e o cômico grotesco (BAKHTIN, 1996, p. 265). Apesar de discordar dessa categorização, Bakhtin utiliza os exemplos de Schneegans para demonstrar sua perspectiva.



palavra deixa de ter uma origem abstrata e passa a compartilhar do mesmo *status* material daquilo que compõe o mundo grotesco.

Também o personagem O Poeta, de *Hotel Hell*, ao auto denominar-se O Poema, materializa todas as palavras e frases que julga essenciais, tatuando-as em seu corpo: “Desisti de falar quando percebi que nada do que pudesse dizer alteraria a situação na qual me encontrava. E eu me encontrava ajoelhado diante da privada, com as mangas enfiadas até os ombros de merda” (TERRON, 2003, p.111) diz O Poeta. Um pouco adiante ele resolve deixar de ser O Poeta para ser O Poema: “Num só mês tatuei na epiderme tudo o que me era imprescindível, todas as máximas necessárias ao resto de minha vida. E nos aforismos ali reproduzidos havia resposta para tudo” (TERRON, 2003, p.112)

Apesar de não terem o caráter topográfico da hierarquia corporal às avessas, como na cena em que o gago expele a palavra engasgada, as palavras tatuadas no corpo do poeta também deixam de ser criações abstratas e passam a ser partes do corpo, ou seja, o que há de essencial nas duas cenas é a materialização da palavra abstrata. Em *Hotel Hell*, porém, há um rebaixamento mais contundente, que não envolve somente a palavra, mas que diz respeito à transformação voluntária do homem (O Poeta) em coisa (O Poema).

## 2.7 A queda

As imagens grotescas negam o confinamento em si mesmas e a pretensão de um significado isolado e fechado. Em *Hotel Hell* elas sinalizam o enfraquecimento da crença no pensamento lógico como algo capaz de dar conta da caótica realidade da cidade contemporânea. As coisas já não se encontram no lugar em que deveriam estar, pois esse dever é fruto da mente lógica dos homens, descritiva, que se antecipa à Natureza e prescreve-lhe o funcionamento. Nas imagens grotescas a distribuição equilibrada do espaço é desfeita em nome do caos que é a integração entre exterior e interior. As linhas delineadoras dos limites entre os homens e o que está fora deles é desfeita, e o interior fica visível nas cavidades através das quais o corpo se comunica com o mundo. As cavidades ganham mais importância que o próprio corpo, pois este só é importante enquanto meio pelo qual interior e exterior se comunicam. O mais importante do Voracino é a sua boca escancarada. Através dela é que se vê as entranhas e os homens engolidos. Cidade e homens... já não se pode distinguir com clareza. O mundo fragmentado e excessivo não pode ser representado, na obra

de arte, se for submetido às formas fixas do modelo clássico. O Voracino e o Velocino não são bons modelos para a escultura.

Também o tempo desgovernado pelo Velocino é condição fundamental para que as imagens grotescas tenham eficácia. A ideia do tempo domesticado e mensurável – o tempo cronológico –, que é um dos grandes símbolos da capacidade do homem de submeter o funcionamento da natureza a regras abstratas, será um grande motivo de rebaixamento nas imagens grotescas. A regularidade que o homem viu na natureza foi talvez o que lhe inspirou o desejo de ordenar o mundo segundo os princípios lógicos de seu pensamento. A ordenação do tempo e a sucessão dos fatos segundo um modelo de causa e consequência, como grandes baluartes das realizações humanas, representam aquilo que *sempre* será alvo do destronamento promovido pelo grotesco, pois este se realiza justamente ao opor-se a ao ideal ordenado e acabado expresso no tempo cronológico e na organização linear dos fatos. Se, no mundo oficial, os relógios e calendários guiam a rotina de muitos homens, nas representações grotescas de *Hotel Hell* o tempo cronológico-linear simplesmente não funciona enquanto meio de organizar a realidade no esquema causa e consequência e, portanto, é incapaz de explicar que um bebê tenha 60 anos, que o sol brilhe às 23h30 ou que uma menina de 12 anos de repente faça 56. O destronamento do tempo cronológico torna-o inoperante nas imagens grotescas.

### 3 *Húmus*: naturalismo onírico

Em *Húmus* - o pequeno e único livro de Paulo Bullar<sup>1</sup> - estão relatados os seus estudos zoofantásticos e suas experiências de naturalista onírico. O método de trabalho do autor soteropolitano consiste em observar fauna e flora sob efeito do tabaco misturado com pó-de-estrela, conforme relatado pelo próprio Bullar no conto “Floresta Avicular”, o primeiro do seu livro:

As avenidas arborizadas cortam a Floresta Avicular sem nenhum propósito prático. O carro, um Froster B-573, cinza metálico, formas curvilíneas e janelas cintilantes. Dirijo tranquilamente pelas avenidas, fumando tabaco com ácido onírico e um pouco de pó-de-estrela para suavizar a mistura, tentando me concentrar na sonorização das diversas espécies de aves que decoram a paisagem: flamingos brilhantes, corvos flamejantes, andorinhas simbióticas, arraiais voadoras, pterolactantes. Alguns deles aproveitam a lentidão em que dirijo pra se aproximar do carro. As arraiais voadoras, mais ousadas, pousam no capô e bebem o líquido avermelhado que faço jorrar no pára-brisa. Uma brisa suave penetra o interior do veículo (BULLAR, 2002, p. 11)

Apesar da riqueza de detalhes e do lirismo, a escrita de Bullar carece de fontes confiáveis e de informações básicas. Logo percebe-se que se trata de um naturalista amador, sem formação acadêmica e desacostumado ao método científico. Pouco se sabe a respeito da localização dos animais e paisagens que descreve, pois seu olhar não abrange mais do que o ecossistema específico em que se encontra no momento em que relata, como se pode observar em A Floresta:

A floresta é predominantemente verde, alguns focos marrons, alguns poucos focos azuis. Boa parte das árvores são longas e finas, estas servem de residência para os macacos. Nos arbustos azuis vivem os ratos e as cobras. Alguns animais importantes: leões, zebras, girafas, cágados arteriais e elefantes (BULLAR, 2002, p. 16).

De que nos serve a descrição de uma floresta se não sabemos se é na Oceania ou na Ásia? Qual o valor científico de um relato como esse? Poderia-se supor que se trata do continente africano, já que leões, zebras, girafas e elefantes são animais de lá, mas e quanto aos cágados arteriais? Sabemos que cágados vivem apenas na Nova Guiné, na Austrália e na

---

<sup>1</sup> Paulo Bullar nasceu em Salvador (1980) e atualmente mora em São Paulo. Seu único livro, chamado *Húmus* e publicado em 2002 pela extinta editora Livros do Mal, tem 104 páginas e suas dimensões são 12x18cm.

América do Sul<sup>2</sup>. Há somente uma pista, fornecida pelo crítico Fábio Pinto no prefácio do conto “A filha da vaca”<sup>3</sup>:

Há dois meses, Paulo Bullar chegou da África, desiludido. Partira em importante missão: tentar convencer as hienas do sudoeste africano (“urubus terrestres”, segundo o autor) a combater os militantes do Greenmercy (“cristãosverdes”) que estão infiltrados na África com o objetivo de humanizar os bichos. Bullar propõe algo diferente: “Nós é que devemos nos animalizar”. A experiência com as hienas foi tão frustrante que Bullar, desiludido com a vida animal, decidiu abandonar seus estudos zoofantásticos (BULLAR, 2002, p. 57).

Contudo, o fato de Bullar ter visitado a África (se é que efetivamente o fez) não é garantia de que seus relatos tenham sido escritos durante essa viagem, já que ele foi ao continente africano motivado por questões políticas, e não literárias ou científicas... Parece-nos que o mais adequado é deixar de lado a questão geográfica, pois, como dissemos, a escrita de Bullar carece de informações básicas, o que a torna um tanto suspeita.

### 3.1 Outros naturalistas e seus bestiários

No que concerne ao formato de sua obra, Bullar atualiza o gênero utilizado por grandes naturalistas como Aristóteles e Plínio, o Velho: o bestiário. A partir desse gênero, é possível ter uma ideia de como os homens perceberam os animais no decorrer dos séculos (já que o formato bestiário<sup>4</sup> existe desde a antiguidade) e então ver o que há de singular na obra de Bullar. Para tal, convém que saibamos algo sobre algumas formas que os bestiários assumiram ao longo da história.

Nos bestiários mais antigos, desde *A História dos animais*, de Aristóteles<sup>5</sup>, e a *História Natural*, de Plínio, o Velho<sup>6</sup>, ou nos bestiários medievais<sup>7</sup>, há uma questão que

<sup>2</sup> Fonte (InfoEscola): <http://www.infoescola.com/repteis/cagados/> consultado em 21/01/2014.

<sup>3</sup> “A filha da vaca” é um conto dividido em três partes: a primeira é o Prefácio (que está transcrito e assinado pelo crítico Fábio Pinto); a segunda é o conto propriamente dito, cujo título é “A filha da vaca”; a terceira é uma entrevista com Paulo Bullar, cujo título é “Polêmica entrevista com o escritor Paulo Bullar a respeito da péssima repercussão que teve o seu mais novo conto, A filha da vaca.”

<sup>4</sup> Entendido aqui como uma catalogação e descrição de determinada fauna, real ou imaginária.

<sup>5</sup> ARISTÓTELES. *História dos animais*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006. Uma longa catalogação, em 30 volumes, que se propunha a descrever todos os animais do mundo conhecido.

<sup>6</sup> PLINY THE ELDER. *Natural History*. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+8.32&redirect=true> em: 9 ago. 2012.

<sup>7</sup> Como o El Fisiologo (EL FISIÓLOGO. *Bestiario medieval*. Barcelona: Obelisco, 2000.)

parece ser essencial ao formato: a classificação e a catalogação de animais. Maria Esther Maciel, uma das principais pesquisadoras do país nas áreas de zooliteratura e zoopoética, na obra *Poéticas do Inclassificável*, observa que “(...) onde falha a classificação advém a imaginação. Na falta de critérios para se definir com precisão um objeto estranho, há que se inventar novas formas – sejam elas metafóricas ou não – para que ele possa ser descrito e especificado” (MACIEL, 2008, p. 158).

Essa observação nos dá um bom indício de algo que parece constitutivo da composição de um bestiário, quando este deve tratar de objetos estranhos: a invenção de novas formas de classificação. Por que invenção? Por que não trabalhar com as categorias já existentes? Uma possível resposta seria: porque as categorias existentes não dão conta dos objetos estranhos, caso contrário eles não seriam estranhos. Isso nos leva a outra característica fundamental dos bestiários, que é a simultaneidade de formas conhecidas e desconhecidas; em outras palavras, os animais que existem numa realidade palpável (a “zoologia dos homens”, nas palavras de Jorge Luis Borges) dividem as páginas dos bestiários com seres fantásticos, conhecidos somente através de sonhos, de relatos alheios ou da própria literatura (“a zoologia de Deus”, segundo Borges)<sup>8</sup>. Ainda que os bestiários antigos, como o de Aristóteles e o de Plínio, o Velho, tivessem a pretensão de ser descrições fiéis do mundo empírico, invariavelmente abrigavam verbetes que descreviam seres muito estranhos, como se vê neste trecho de *A História dos Animais*:

Houve já pescadores, gente com experiência, que disseram ter visto no mar animais parecidos com tacos de madeira, negros, arredondados e de uma grossura uniforme; outros parecidos com escudos, de cor avermelhada e com barbatanas numerosas; outros ainda, pela forma e pelo tamanho, idênticos a um órgão sexual masculino, salvo que, em vez de testículos, apresentam duas barbatanas. Dizem os pescadores que este último veio uma vez agarrado a uma cana com muitos anzóis (ARISTOTELES, 2006, p. 184)

Esse relato específico tem a peculiaridade de ser uma “história de pescador”, como se costuma dizer menos formalmente. Consta que, para Aristóteles realizar sua façanha de catalogar exaustivamente os animais do mundo conhecido, ele tratou com Alexandre, o Grande, que este convocaria sábios em cada território remoto por onde passasse nas suas viagens de conquistas longínquas, para que esses sábios escrevessem relatos acerca da flora e fauna locais e enviassem mensageiros a Atenas, os quais levariam boas novas do Imperador

---

<sup>8</sup> As zoologias dos homens e de Deus são referidas por Jorge Luis Borges no prólogo de seu Manual de zoologia fantástica.

ao povo e descrições inéditas ao filósofo grego. Não se estranha, portanto, que os pescadores tivessem uma imaginação além do que o vulgo seja capaz de compreender, ainda mais numa época em que as terras desconhecidas eram, de fato, desconhecidas, e em que a ciência ainda não ditava os dogmas a respeito do que existe e do que não existe, do que é possível e do que não é. Assim, mesmo que Aristóteles tenha pretendido catalogar os animais reais, e não os fantásticos, sua metodologia envolvia coletar dados “de ouvido”, numa época em que a má reputação dos pescadores talvez não fosse conhecida e a palavra dos sábios de quaisquer lugares era digna de fé.

Já os bestiários europeus da Idade Média devem ter diluído ainda mais os limites que separavam a realidade da fantasia, por força da superstição institucionalizada pela igreja católica. As gárgulas, os demônios, os dragões, as feras formadas por partes de diferentes animais, as bestas, o diabo, as bruxas; tudo estava demasiado próximo do povo na arquitetura das catedrais, nos vitrais, nos sermões, nas masmorras e nas fogueiras. No imaginário medieval, e não só nos bestiários (que, é claro, são parte da materialidade desse imaginário), os dragões provavelmente brigavam com os urubus, as damas-do-pé-de-cabra espreitavam os homens pecadores, e as sereias os pescadores. Nesse contexto, mesmo que uma obra se propusesse fiel ao mundo objetivo, ela necessariamente carregaria um pouco do mundo mágico em que fora parida<sup>9</sup>.

### **3.2 Bullar existe?**

Por obra de pescadores, portanto, tem-se que a presença simultânea de seres reais e seres imaginários, ou da realidade com a ficção, é um elemento bastante comum no gênero bestiário, o que aproxima a obra de Bullar - muito suspeita, como dissemos - dos grandes bestiários de Aristóteles e Plínio, o Velho. Ao mesmo tempo, porém, ela também distancia-se deles: se o fato de realidade e ficção dividirem as páginas dos bestiários antigos aproxima

---

<sup>9</sup> Segundo Maria Esther Maciel (2008, p. 13), “o bestiário afirma-se enquanto gênero nos séculos XII e XIII, desdobrando-se em modalidades diversas, que vão do texto moralizante ao erótico, do religioso ao satírico. Nesse sentido, sua abrangência ultrapassa os limites da definição tradicional do gênero, ou seja, a de que o bestiário é apenas um livro ilustrado, pseudocientífico e de caráter edificante, composto de descrições de animais reais ou fantásticos”. E, segundo Virginia Naughton (2005 apud MACIEL, 2008, p. 14): “O bestiário constitui um dos tópicos alegóricos fundamentais da Idade Média, e a partir de sua leitura é possível reconstruir as relações que o homem medieval mantinha com a natureza, e ao mesmo tempo, nos permite localizar sua posição no esquema geral das coisas criadas. Junto a esta zoologia simbólica, deve ser colocada também aquela medicina imaginária, cuja base de sua credibilidade e ampla aceitação surgia, assim como nos bestiários, da combinação de algumas observações empíricas com propósitos morais e religiosos, totalmente dentro de uma profusa e abundante 'imageria'”.

Bullar de Aristóteles (já que, mesmo no bestiário do filósofo grego, havia histórias de pescadores), esse mesmo fato também os afasta, porque se em *A História dos animais* havia crença de que tudo o que estava em suas páginas era realidade, mesmo que não o fosse, em *Húmus* acontece o contrário. Tudo no texto de Bullar é invenção. O próprio Paulo Bullar é fantasia. Bullar, afinal, é mesmo um escritor? Não, ele é um monstro, como se pode ler nos verbetes que estão na contracapa de *Húmus*:

*Bullar*: ser demoníaco semelhante a uma serpente (...). Só abre seus olhos no dia de S. Jorge; se, nessa ocasião, enxergar um ser humano, sem dúvida o devorará. Após doze anos, o Bullar transforma-se na pavorosa Kulshedra.  
*Kulshedra*: ser demoníaco do folclore albanês, que aparece como uma velha enorme com seios caídos ou como um monstro-dragão cuspidor fogo. Ela usa sua própria urina como arma (BULLAR, 2002, contracapa).

O certo é que Bullar é, sim, um escritor, mas também é uma quimera<sup>10</sup>, como seu livro. Em sua pele de serpente, como nas páginas dos bestiários, a zoologia dos homens e a dos sonhos estão misturadas.

### 3.3 A quimera

Agora pensemos um pouco nas diferentes formas da convivência dos seres reais com os imaginários ao longo do tempo. Na Antiguidade e na Idade Média os animais feitos de carne e osso e os feitos de sonho, ou de pesadelo, dividiam as mesmas páginas por uma questão que era, primordialmente, de método. A distinção clara entre a fantasia dos pescadores e a realidade objetiva de Aristóteles era impossibilitada por não haver maneiras efetivas de “provar” a existência ou a inexistência das criaturas bizarras descritas por sábios do outro lado do mundo (a partir de relatos de pescadores). Era necessário dar fé ao relato que chegava dos confins do oriente ou esquecê-lo, mas esquecendo-o não se cumpria o propósito da *História dos Animais*, isto é, descrever *todos* os animais do mundo. No fim das contas, por ironia, Aristóteles (ainda que não tenha cumprido plenamente seu exaustivo propósito), ainda acrescentou mais algumas criaturas fantásticas ao mundo da imaginação. Já na Idade Média os bestiários cumpriam certa função institucional de intimidar o povo com imagens assustadoras, de apresentar as bestas mais quiméricas como verdadeiras, como manifestações

---

<sup>10</sup> Quimera: besta mítica caracterizada pela aparência híbrida: “leão pela frente, cabra no meio do corpo e por trás uma serpente” (BORGES, 1989, p. 111)

do diabo (que certamente existia na Idade Média), como algozes eternos dos pecadores. A convivência entre bestas fantásticas e animais de carne e osso, portanto, deveria dar mais credibilidade às primeiras.

Os modernos bestiários, de forma geral<sup>11</sup>, utilizam a tradicional tentativa de catalogar exaustivamente como recurso essencialmente literário, muitas vezes através de um gesto irônico diante da tentativa de separar em categorias ou espécies um conjunto de seres, reais ou imaginários (MACIEL, 2008, P. 22). O livro de Bullar, porém, não é exatamente um bestiário, ainda que compartilhe com os bestiários modernos o gesto irônico diante das categorias fixas. A relação de *Húmus* com o gênero bestiário é mais de devir do que de pertencimento.

*Húmus* pode ser um livro de contos, já que as pequenas histórias são independentes umas das outras; pode ser um romance cujos capítulos, embora sejam independentes entre si, mantêm uma relação no que concerne à temática (animais figuram na maioria dos capítulos), ao estilo do narrador, ao aparecimento de alguns personagens em diferentes episódios e a uma sutil intertextualidade entre eles; o teor lírico de alguns dos textos aproxima-os da poesia; por fim, *Húmus* tem muitos elementos de bestiário: a temática natural; o uso de verbetes, à maneira enciclopédica; a presença de seres reais e imaginários. *Húmus* não é uma coisa só: é feito de diferentes gêneros literários e escapa às classificações canônicas, afirmando-se pelo que tem de híbrido. *Húmus* tem cabeça de leão, cauda de serpente, e fertiliza um tipo de floresta em que as coisas não estão nos seus lugares: a

### 3.4 Floresta Avicular<sup>12</sup>

Nesse ecossistema fantástico, o conhecimento genérico, objetivo, é colocado em segundo plano em nome de um outro conhecimento específico ao texto, construído a partir do texto (tal como a nomadologia proposta por Deleuze e Guattari, a ciência que fazemos é menor). Os sentidos genéricos das palavras devem ser quase esquecidos para que os significantes quase vazios possam ser preenchidos outra vez, segundo a configuração textual em que estão dispostos.

Na Floresta Avicular, a indistinção dos elementos não é somente entre homens e animais, cidade e floresta, mas entre as coisas todas, minerais, vegetais, animais, humanas,

---

<sup>11</sup> Além de *Húmus*, também colocamos na conta dos bestiários modernos o *Livro dos Seres Imaginários* e o *Manual de Zoologia Fantástica*, de Jorge Luís Borges e Margarita Guerrero; o *Manual de Zoofilia*, o *Jardim Zoológico* e o *Mar Paraguayo*, do paranaense Wilson Bueno.

<sup>12</sup> Primeiro conto do livro, transcrito integralmente no início deste capítulo.



viventes e não viventes. O sujeito que dirige o Froster B-573 vê através do vidro as diversas espécies de “aves” que habitam a floresta: “flamingos brilhantes, corvos flamejantes, andorinhas simbióticas, arraiais voadoras, pterolactantes”. Um desfile de animais improváveis, distantes do enquadramento específico da taxonomia tradicional, vistos através do vidro de um carro cujo nome acabou de ser inventado, numa avenida no meio da floresta. É nessa zona que a definição das coisas segundo uma singularidade essencial torna-se problemática, já que não há categorias fixas que sirvam de referência para o estabelecimento das diferenças, nem diferenças para o estabelecimento das categorias fixas. Como assim não há diferenças? Não há corvos, andorinhas, arraiais e um Froster B-573? De fato, há. No entanto, os corvos estão pegando fogo, estão mais para fênix do que para corvos; as andorinhas são simbióticas, híbridas<sup>13</sup>; as arraiais voadoras são aves ou peixes? Os pterolactantes são répteis ou mamíferos?<sup>14</sup> O Froster é um automóvel, segundo o texto, mas segundo o Google é um roupeiro de 3 portas da marca Kappesberg<sup>15</sup>. Os predicados das coisas não são delas mesmas; isso equivale a dizer que as próprias coisas não são elas mesmas? Nessa estranha floresta, não se pode classificar as coisas a partir de comparações com outras, pois não há nela elementos objetivos que estabilizem qualquer relação comparativa.

A zona indistinta que o texto de Bullar traz à tona, embaçando os limites que separam e tornam as coisas inteligíveis, é também a zona simbiótica em que ocorre o devir: um movimento sem repouso e sem estabilidade, em que não há características definindo indivíduos plenamente separados, subjetivados e independentes, mas sim intersecções entre seres (e não-seres) de diferentes espécies, ordens e naturezas.

### 3.5 Série, estrutura e devir

O tema do devir, ainda que não se restrinja às relações entre homens e animais, tem nestas a sua manifestação mais conhecida, provavelmente pela abundância de lendas e textos em que ocorre a transformação de homens em animais, de animais em homens, ou em que há a presença de criaturas híbridas em que partes animais e humanas dividem o mesmo corpo.

<sup>13</sup> A simbiose, no sentido tradicional (da biologia), supõe a associação de pelo menos dois seres de diferentes espécies, o que não é o caso das andorinhas simbióticas.

<sup>14</sup> Os Pterossauros (do latim científico Pteurosauria) são uma ordem extinta da classe Reptilla, ou seja, a classe dos répteis voadores. Lactante é o mamífero que produz leite para amamentar a cria. Os répteis, de acordo com a taxonomia tradicional, não são lactantes. Assim, um Pterolactante é uma criatura improvável, assim como o ornitorrinco e a équidna.

<sup>15</sup> <http://www.berlanda.com.br/produto/-Roupeiro-3+Portas-4+Gavetas+Froster-B573-Kappesberg/2854> em 23/01/2014.

No entanto, para Deleuze e Guattari, o devir não configura uma identidade e nem um processo completo de transformação, mas sim uma partilha de *affectos*<sup>16</sup> entre diversos elementos sem referência fixa. Um homem que se transforma em lobo, portanto, não participaria de um devir lobo, já que há transformação completa de uma coisa em outra. Só há devires quando as identidades estão embaralhadas em elementos comuns que não são características exclusivas de nenhuma das partes. No devir animal há partilha entre homem e bicho. Simbiose. Indistinção.

Por outro lado, o animal é também o grande exemplo do enjaulamento de conceitos em categorias, isto é, exemplo de identidade fixa formada por conjuntos de características que compõem a singularidade de cada espécie. Basta pensarmos no sistema taxonômico tradicional para vermos como é fechado o lugar que cada espécie ocupa na classificação geral dos seres vivos.

No que concerne ao segundo caso (dos animais como grandes representantes do pensamento taxonômico), Deleuze e Guattari destacam que o grande desafio da história natural foi o de pensar as relações dos animais entre si, e afirmam que essa história “só pode ser pensada em termos de relações, entre A e B, e não em termos de produção, de A a x” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p. 13). No terreno das relações entre A e B temos duas grandes correntes de pensamento: uma que concebe as relações como série e outra que as concebe como estrutura. Segundo uma série:

... *a* assemelha-se a *b*, *b* assemelha-se a *c*..., etc., sendo que todos esses termos remetem eles próprios, segundo diversos graus, a um termo único eminente, perfeição ou qualidade, como razão da série. É exatamente o que os teólogos chamavam de analogia de proporção (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p. 13).

Já segundo uma estrutura:

... *a* está para *b* como *c* está para *d*, e cada uma dessas relações realiza a sua maneira a perfeição considerada: as brânquias estão para a respiração na água como os pulmões estão para a respiração no ar; ou então, o coração está para as brânquias como a ausência de coração está para a traqueia... É uma analogia de proporcionalidade (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p. 13).

Em ambas as correntes o que está em questão é que a Natureza é formulada como um imenso mecanismo cujo funcionamento baseia-se, em primeiro lugar, na ideia de imitação. No

<sup>16</sup> Cf p. 52 deste trabalho.

caso da série, temos diferenças entre seus elementos, mas essas diferenças assemelham-se segundo uma razão que lhes serve de parâmetro - o parâmetro - e que as ordena hierarquicamente. Por exemplo: uma série que tenha Deus como razão estabelece sua hierarquia conforme a semelhança dos seus elementos com seu termo (Deus). De um elemento para outro, o que há é uma imitação imperfeita do elemento anterior, de forma que quanto mais distante do termo original da série, mais imperfeito é o elemento. Na série bíblica da criação do mundo, Deus criou o homem e o homem nomeou os animais. O homem imitou o ato criador de Deus através da linguagem com que deu nomes aos animais. Nessa mesma série, o caráter imitativo dos seus elementos garante as diferenças que os singularizam (o homem não é Deus, já que Deus existia antes do homem) e as semelhanças que os hierarquizam (o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus, portanto está mais próximo do termo da série do que os animais).

No caso da estrutura, o que está em consideração não é o conjunto de características de um elemento isolado, mas sim a relação entre os elementos. Há, como na série, a ordenação de características e o estabelecimento de diferenças, não como finalidade, mas sim como meio de estabelecer correspondências de relações que poderão ser aplicadas nos diversos elementos que compõem a estrutura. A imitação, nesse caso, não é de elemento para elemento, dispostos hierarquicamente, mas é ela mesma que é imitada a cada vez que as relações são estabelecidas e abstratamente aplicadas dentro de uma estrutura. A Natureza é concebida como mimese “sob forma de uma Imitação em espelho que não teria mais nada para imitar, pois seria ela o modelo que todos imitariam, dessa vez por diferença ordenada...” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.14). Em suma, o procedimento consiste em “ordenar as diferenças para chegar a uma correspondência das relações” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p. 16). No exemplo da série anterior, que tinha Deus como termo, o raciocínio era o seguinte: Deus faz o homem, e o homem nomeia os animais. A série é composta de Deus, homens e animais, sendo que os homens estão mais próximos do ideal de perfeição do que os animais pela questão hierárquica que fundamenta a ideia de série. Se utilizarmos esses mesmos elementos e pensarmos em termos de estrutura, o raciocínio é o seguinte: entre Deus e os homens há uma relação que pode ser generalizada. Então estabelece-se que há correspondência entre a relação Deus – homens e a relação homens – animais. Assim, o que se diz da primeira pode ser dito da segunda<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Este exemplo não pretende nada além de ilustrar, toscamente, as ideias mais básicas a partir das quais se compreendem as diferenças entre série e estrutura.

Como dissemos há pouco, um devir é um movimento localizado *entre* os elementos. Se tentarmos pensar esse movimento que é o devir conforme um esquema serial, logo perceberemos que não há como ir adiante, pois uma série pressupõe elementos estáticos e bem definidos segundo suas próprias características, e o devir ocupa justamente aquele espaço em que os elementos se confundem entre si, e suas características não lhes pertencem exclusivamente. Dentro de uma estrutura também não é possível acomodar o devir, já que a correspondência que se estabelece entre elementos estruturais é construída de maneira que seja aplicável a outras relações da estrutura, ou seja, a correspondência tem um caráter de fixidez que se fecha para o que é puro movimento. Ainda utilizando o exemplo que tem Deus, homens e animais como elementos, não é possível afirmar que há um devir homem (por parte de Deus) que corresponda a um devir animal (por parte do homem), pois o devir não consiste exclusivamente em seguir uma direção, em ir rumo a, já que o devir existe por si mesmo, independentemente dos termos fixos entre os quais ele se movimenta. A propósito dessa insuficiência estruturalista de dar conta dos devires, Deleuze e Guattari citam os estudos de mitos de Lévi-Strauss:

Lévi-Strauss, em seus estudos de mitos, não para de cruzar esses atos rápidos pelos quais o homem torna-se animal ao mesmo tempo que o animal torna-se... (mas torna-se o quê? Torna-se homem ou torna-se outra coisa?). A tentativa de explicar esses blocos de devir pela correspondência de duas relações é sempre possível, mas seguramente empobrece o fenômeno considerado. Não seria preciso admitir que o mito, como quadro de classificação, é pouco capaz de registrar tais devires, que são, antes, como fragmentos de conto? Não seria preciso dar crédito à hipótese de Duvignaud, segundo a qual fenômenos “anômicos” atravessam as sociedades, e não são degradações da ordem mítica, mas dinamismos irreduzíveis traçando linhas de fuga, implicando formas de expressão outras que a do mito, mesmo que esse por sua vez as retome para detê-las? Será que, ao lado dos dois modelos, o do sacrifício e o da série, o da instituição totêmica e o da estrutura, haveria lugar ainda para uma outra coisa, mais secreta, mais subterrânea: o *feiticeiro* e os devires, que se exprimem nos contos e não mais nos mitos ou nos ritos? (DELEUZE, GUATTARI. 1997, p.18)

A correspondência que o modelo estrutural concebe é, antes de qualquer outra coisa, abstrata, já que é uma generalização aplicável a elementos diversos. O caráter abstrato da correspondência inviabiliza o devir, já que o devir não é uma abstração, mas uma realidade em si mesmo (“Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais [DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.18]”). O devir não é a transformação de uma coisa em outra, e tampouco é a imitação de uma coisa por outra. A realidade do devir não consiste

nos termos fixos pelos quais ele se movimenta, pois um devir “não tem sujeito distinto de si mesmo, mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.18).

### 3.6 Matilhas: um só ou vários ratos?

No conto “Húmus”<sup>18</sup> os verbetes estão no plural (Os macacos; Os ratos; Zebras, girafas e elefantes; Os leões; e Os cágados arteriais), ao contrário do que geralmente acontece nos bestiários, em que o verbete aparece no singular e descreve toda uma espécie animal. O devir só pode existir onde há multiplicidade. Se temos um animal plenamente definido e diferenciado dos outros, segundo suas características específicas ou genéricas, isto é, um animal classificado conforme as regras da nomenclatura taxonômica, o devir é impossível, já que ele pressupõe uma hesitação da ideia de unidade que garante a estabilidade dos seres. Num devir animal “estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento...” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.19). Os animais do conto “Húmus” não são representantes de espécies, mas de matilhas:

Os Ratos: os ratos não costumam sair dos arbustos azuis, a não ser para caçar ou tomar sol. Os maiores chegam a atingir um metro de altura e, em sua maioria, têm penugem cinzenta. Muitos possuem feridas provocadas pelos cágados arteriais, animais grotescos e demoníacos. Alguns ratos, por falta de higiene, ostentam feridas infectadas, rodeadas pela penugem cinza e escassa; muitos morrem de infecção. Eles se odeiam e odeiam todos os animais da floresta, sem exceção; são seres solitários e problemáticos, muitos são psicóticos. De fato, não é raro encontrar um macaco ou algum outro animal de médio porte esquarterado por um rato psicótico em meio à folhagem (BULLAR, 2002, p. 19)

A noção de matilha, porém, é distinta daquele primeiro sentido que nos vem à cabeça quando lemos ou ouvimos essa palavra. Não se trata de um grupo composto de vários indivíduos de uma mesma espécie, pois, para essa ideia de matilha que queremos alcançar, não deve haver indivíduos. Um rato não é um punhado de características atribuídas que lhe garantem a individualidade, mas sim uma matilha inteira dividindo território com seres de

---

<sup>18</sup> Além de ser o nome do livro, também há um conto que se chama “Húmus” (BULLAR, 2002, p. 13). Para evitarmos a ambiguidade, escreveremos *Húmus* (em itálico) quando nos referirmos à obra, e “Húmus” (entre aspas) quando nos referirmos ao livro.

outras naturezas; um rato não é apenas vários ratos, mas um ecossistema inteiro. “O que é um grito, independentemente da população que ele chama ou que ele convoca como testemunha?” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.20). A repugnância que sentimos quando vemos um rato cheio de feridas infectadas não é o próprio rato? Se for, não há como negar que há algo do rato em nós, constituindo-nos, e é isso que faz o devir. O contato com uma natureza que nos parece desconhecida, ou o *afecto*:

...o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu. Quem não conheceu a violência dessas sequências animais, que o arrancam da humanidade, mesmo que por um instante, e fazem-no esgaravatar seu pão como um roedor ou lhe dão os olhos amarelos de um felino? Terrível involução que nos chama em direção a devires inauditos. Não são regressões, ainda que fragmentos de regressão e sequências de regressão juntem-se a eles (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p. 21).

É importante que não nos passe em branco essa ideia de que os devires animais não são regressões (do homem em direção ao animal, por exemplo). Regressão implica noções de filiação, de genealogia, de evolução, de série. Todas essas noções estão fundamentadas numa lógica de hereditariedade em que há um ancestral comum que é a origem. A origem pode ter a forma do primeiro homem, do tronco de uma árvore, do primeiro ser vivo, de Deus, etc. Segundo essa lógica, um devir animal seria uma regressão. Mas como conceber as relações que se estabelecem, e o devir é uma delas, se não for através da hereditariedade ou da evolução? Deleuze e Guattari respondem à pergunta: ao invés da hereditariedade, o contágio:

Os bandos, humanos e animais, proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes. É como os híbridos, eles próprios estéreis, nascidos de uma união sexual que não se reproduzirá, mas que sempre recomeça ganhando terreno a cada vez. As participações, as núpcias anti-natureza, são a verdadeira Natureza que atravessa os reinos. A propagação por epidemia, por contágio, não tem nada a ver com a filiação por hereditariedade, mesmo que os dois temas se misturem e precisem um do outro. O vampiro não filia, ele contagia. (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.23).

A ideia do contágio é bastante esclarecedora para a compreensão dos devires. O desencadeador do devir não é uma herança entre as partes envolvidas, mas uma aproximação que afasta cada uma das partes de sua própria natureza, à maneira de uma vertigem em que nos sentimos parte do fundo do abismo. Se os devires ocorressem mediante filiação, não seria

possível um devir que envolvesse “seres” de naturezas distintas, como um homem e o abismo - um devir abismo -, por exemplo, pois que tipo de relação hereditária ou evolutiva há entre esses dois? Somente o abismo que contagia o homem é que o atrai para o fundo, ainda que nenhum tipo de relação genética se estabeleça entre eles.

### 3.7 Contágio

“Abominável Humano” é o nome do conto em que Patrícia, grávida de nove meses, põe um ovo ao invés de parir normalmente. Depois de chocá-lo, ela dá a luz a um ser muito estranho, “parecido com uma lagarta, verde” (BULLAR, 2002, p.38). Esse parto insólito é devir: feito de contágio, e não de genealogia ou de filiação; ou, talvez, de uma situação que poderia ser de filiação (já que ela está grávida) atingida pelo devir.

Na história de Bullar, Patrícia andava nervosa pela sala, sentindo dores insuportáveis, até que “Subitamente, parou, se contorceu um pouco; na verdade, tremia, se agachou e botou um ovo. Um ovo enorme, amarelado.” Espantada com o que acabara de acontecer, Patrícia pergunta ao marido “De onde veio esse ovo?”, e o marido lhe responde “De você.”

A pequena narrativa coloca a questão da serialidade entre seres de naturezas diferentes e aponta para a impossibilidade de compreender as relações entre as ordens distintas segundo uma lógica serial. Os elementos de uma série são individualizados conforme o conjunto das características que os definem, e a série pressupõe que seus elementos estejam dispostos hierarquicamente conforme as semelhanças que têm entre si. Nesse esquema, não há um *nexo* entre os elementos, apenas características mais ou menos comuns entre os termos. Quando uma situação como a de Patrícia e seu ovo é colocada, um esquema serial não é capaz de explicar muita coisa, porque entre Patrícia e o Ovo não há relações que nos permitam aproximar as duas coisas, aparentemente. No entanto, apesar do absurdo da cena, Patrícia não tem dúvidas quanto ao que fazer com o ovo: ela o choca:

Patrícia levantou o ovo com dificuldade, conseguiu carregá-lo até a banheira com muito esforço. Abriu a torneira de água quente e esperou que a banheira enchesse. Foi dizendo, alto para que o marido ouvisse do quarto: vou colocar na água quente pro ovo chocar rápido, tô curiosíssima pra saber o que vai nascer (BULLAR, 2002, p.38).

Apesar da distância entre os elementos seriais Patrícia e Ovo ser gigantesca, uma possibilidade de relação é estabelecida através da curiosidade a respeito do que nascerá do ovo. Ainda que um nexu genealógico seja improvável, um *contágio* entre Patrícia e o Ovo se anuncia. O contágio, ao contrário da filiação, não é uma relação com base num conjunto de características comuns que aproximam dois seres, mas sim uma relação que faz vacilar a própria natureza dos seres:

Como conceber um povoamento, uma propagação, um devir, sem filiação nem produção hereditária? Uma multiplicidade, sem unidade de um ancestral? É muito simples e todo mundo sabe, ainda que só se fale nisso em segredo. Opomos a epidemia à filiação, o contágio à hereditariedade, o povoamento por contágio à reprodução sexuada, à produção sexual (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.22-23).

O contágio é que é capaz de desencadear o devir, o devir que aproxima Patrícia de seu ovo, pois no contágio não está em questão a transferência hereditária de características, mas um pacto por empatia ou antipatia, uma combinação por identificação ou por nojo. Não a identificação genealógica, de seres de mesma espécie, ou de espécies parecidas, mas identificações “que não são genéticas nem estruturais, inter-reinos, participações contra a natureza...” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.23).

No entanto, um pacto entre Patrícia e sua cria, por empatia, é uma possibilidade não concretizada. O pacto dura o tanto que dura o ovo: assim que a casca se quebra, a identificação entre os seres de diferentes naturezas, aparentemente, se acaba. Assim que a criatura sai de dentro do ovo, Patrícia pergunta:

Que bicho é você? Sou seu filho, respondeu a minhoca. Patrícia olhou pro marido e berrou: que porra de gene é esse que você tem? O marido nada disse. Patrícia pegou a tênia no colo e a transportou para o quarto, colocou em cima da cama. A salamandra deslizava lentamente pelo lençol, expelindo uma gosma verde por onde passava. Andava em círculos. Círculos verdes se formaram no colchão. Do que você se alimenta, fétido animal!, perguntou Patrícia. Não sei, respondeu a quimera, e começou a devorar o colchão, sua bocarra trabalhando com incrível agilidade. Em poucos segundos não havia mais colchão, e o verme, agora, agonizava, preso entre duas tábuas da armação ordinária da cama, se debatendo incontrolavelmente, grunhindo de forma grotesca, um som rouco e abafado. Patrícia, enfurecida, chutava o animal (BULLAR, 2002, p.38-39)<sup>19</sup>

<sup>19</sup> A estranha criatura de “Abominável humano” lembra muito o *Odradek*, de Franz Kafka, pelo que tem de indefinível, heterogêneo, instável e infantil. Enquanto a cria de Bullar é simultaneamente lagarta, minhoca e salamandra, o *Odradek* tem o aspecto de “um carretel de linha, achatado e em forma de estrela, e a verdade é que parece feito de linha, mas de pedaços cortados, velhos, emaranhados e cheios de nós, de todos os tipos e



Disse que a identificação acabava, aparentemente. Explico-me: assim que o pacto estabelecido pela curiosidade de Patrícia em relação a sua cria se desfaz, uma nova aliança se estabelece a partir do aspecto grotesco em que se identificam mãe e cria, desencadeando um devir em que Patrícia e sua cria confundem-se. Para cada descrição grotesca da criatura que acabara de nascer, há uma atitude grotesca da mãe: enquanto a salamandra desliza pelo lençol, deixando uma gosma verde por onde passa, Patrícia pergunta ao filho “Do que você se alimenta, fétido animal!”; enquanto o verme agoniza preso nas tábuas da cama, grunhindo de forma grotesca, Patrícia “enfurecida, chutava o animal”. Aqui é fácil perceber como o devir funciona a partir dos afectos que se estabelecem, e não das características dos seres. O aspecto grotesco de Patrícia está na agressividade com que se dirige a sua cria. Já a criatura carrega no próprio corpo, no seu fodor, na gosma que expele, o elemento grotesco.

Não fomos precisos numa questão: falamos de Patrícia e de sua cria como coisas perfeitamente distintas, com o intuito de sermos claros, mas a verdade é que, em um devir, os corpos não são definidos pelas suas formas, nem pelos sujeitos que supostamente os habitam. Isso porque o devir, como vimos há pouco, não é um movimento unilateral que pertence a um corpo específico, mas é o próprio devir o seu corpo. Se falamos do devir de Patrícia não queremos dizer que a personagem Patrícia está em vias de tornar-se um animal (de *transformar-se* em animal), mas sim que há um devir ganhando corpo através de Patrícia, de sua cria e da atmosfera grotesca do conto. O corpo do devir não é uma identidade, mas uma *hecceidade*.

### **3.8 A cria: lagarta, minhoca, tênia, salamandra, quimera e verme**

O corpo que estamos propondo não deve ser definido pela sua forma, pela sua função e nem pelos órgãos que possui, mas sim por uma *longitude* e uma *latitude*. Entende-se por longitude de um corpo “o conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão”. Por latitude de um corpo, entende-se “o conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.47). A individuação de um corpo que possui latitude e

---

cores diferentes”. Também as perguntas feitas às duas criaturas tem algo em comum, algo de infantil. À salamandra, pergunta-se: “Que bicho é você” e “Do que você se alimenta, fétido animal”; E ao Odradek: “Como te chamas?” e “Onde moras?” (o conto Odradek está disponível em: <http://contosdocovil.wordpress.com/2008/05/30/odradek/> em 24/12/2013.)

longitude não produzirá um corpo específico, genérico ou subjetivo, mas uma *hecceidade*. No caso de Patrícia, enfurecida com sua cria, a *hecceidade* é esta individuação que envolve os movimentos e os afectos da mãe raivosa, do filho disforme, da atmosfera de absurdo, do verme preso na cama que acabou de devorar, do marido sem ação, enfim, de cada elemento que compõe a cena grotesca do devir de Patrícia<sup>20</sup>. A *hecceidade*, portanto, é uma individuação concreta, ainda que composta de elementos heterogêneos. Ela não depende de uma individualização subjetiva, pois sua natureza é impessoal. Por exemplo:

Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, a qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São *hecceidades*, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas e partículas, poder de afetar e ser afetado (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.47).

O devir de Patrícia, portanto, não é algo que aconteça somente com seu corpo ou que aconteça somente no seu interior: é uma individuação em que estão envolvidos cada um dos elementos do conto, e cada elemento é relevante para que o devir se concretize. Isso não quer dizer que, isoladamente, esses elementos possam desencadear um devir. O que está em questão é justamente a intersecção de todos os elementos combinados, o espaço em que cada elemento deixa de ser um corpo isolado dos outros para formar uma *hecceidade* em que as formas, as substâncias e os sujeitos estão diluídos uns nos outros. A incapacidade de um corpo com formas fixas desencadear um devir é assinalada, em “Abominável Humano”, pela instabilidade do corpo da cria, a cada momento um ser diferente: se parece com uma lagarta, quando nasce; quando fala pela primeira vez, é minhoca; logo depois é uma tênia; quando é colocada sobre a cama, é salamandra; quando começa a devorar o colchão, é uma quimera; e por fim, um verme. Se imaginarmos essa mutação contínua do corpo da cria conforme uma linha do tempo, isto é, linearmente, é possível que percamos uma parte essencial à compreensão do devir: a simultaneidade de formas diversas, de diferentes naturezas, de sujeitos e não sujeitos, compondo uma unidade, uma *hecceidade*. O tempo do devir não é o tempo cronológico, não é o tempo “pulsado” da música ocidental tradicional, mas sim um tempo flutuante, “não pulsado”:

---

<sup>20</sup> Nos parece conveniente notar que o nome "Patrícia" remete à pater e à Pátria. De algum modo essa relação reforça o devir da cena, suplementando a apatia do marido à medida que nubla os predicados dele e dela.

Mesmo quando os tempos são abstratamente iguais, a individuação de uma vida não é a mesma que a individuação do sujeito que a leva ou suporta [...]. E não é o mesmo tempo, a mesma temporalidade. *Aion*, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não para de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-de-mais e um cedo-de-mais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E *Cronos*, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito. Boulez distingue na música o tempo e o não-tempo, o “tempo pulsado” de uma música formal e funcional fundada em valores, o “tempo não pulsado” para uma música flutuante, flutuante e maquínica, que só tem velocidades ou diferenças de dinâmica. Em suma, a diferença não passa absolutamente entre o efêmero e o duradouro, nem mesmo entre o regular e o irregular, mas entre dois modos de individuação, dois modos de temporalidade (DELEUZE, GUATTARI. 1997, p.49)

Todavia, não será produtivo pensarmos num tipo de tempo não cronológico (*Aion*) em oposição ao tempo cronológico (*Cronos*); e nem em *hecceidade* em oposição à identidade estável. Não queremos negar as possibilidades das formas definidas, mas sim compreendê-las como parte de uma individuação em que se misturam caos e ordem, em que não há exclusão de elementos que “poluam” uma pretensa pureza de um objeto específico. Um corpo definido por latitude e longitude nunca é só ele mesmo, isolado, pois latitude e longitude implicam conjuntos heterogêneos de velocidades entre partículas e conjuntos de afectos não subjetivados. A cria de “Abominável Humano” não é exatamente um ser que muda de forma a cada período de tempo, mas uma *hecceidade* em que muitas formas e nomes estão embaralhados, impossibilitando a estabilização de uma só identidade. A questão é menos de metamorfose do que de simultaneidade de formas. Menos de tempo transcorrido do que de tempo indefinido do acontecimento.

Convém destacar uma diferença essencial entre as individuações por identidade (formas estáveis, sujeitos, substâncias) e por *hecceidade*. As primeiras, quando inseridas num conjunto maior, preservam suas características e não se confundem com os outros elementos, ou seja, o que as define são suas diferenças em relação às características dos outros. Exemplo disso é, mais uma vez, o método de classificação do sistema taxonômico tradicional, em que cada nome acrescentado a um nome anterior define uma característica ou conjunto de características que individualizam determinado ser<sup>21</sup>. Já as segundas estabelecem-se conforme uma disposição única, irrepetível, dos elementos que as compõem. Sem dúvida, há relações

---

<sup>21</sup> Por exemplo: o *Homo sapiens* (homem que sabe) ou o *Homo sapiens sapiens* (homem que sabe que sabe) são espécies diferentes do *Homo erectus* (homem ereto). O peso de tantos *sapiens* sobre os homens vergou a coluna da espécie, de maneira que não se vê mais um *Homo erectus*.

entre os seus elementos, mas elas não são esquemáticas e domesticadas como as relações das individualizações por identidade, em que um conjunto é definido (o objeto é isolado) e só são permitidas relações abstratas entre os elementos do conjunto. Na *hecceidade*, cada elemento se relaciona com todos os outros, isto é, não há exclusão de elementos, e, como a disposição destes é irrepitível, também a *hecceidade* o será. As características deixam de marcar diferenças entre as formas, pois elas não “pertencem” às coisas, não são predicados das coisas, mas dimensões compartilhadas entre os elementos. “Linhas”, dizem Deleuze e Guattari, formam as *hecceidades*, e não pontos: “Uma *hecceidade* não tem começo nem fim, nem origem nem destinação, está sempre no meio. Não é feita de pontos, mas apenas de linhas.” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.50).

Essa é a chave para compreendermos o devir de Patrícia. O devir nunca é um movimento exclusivo de uma identidade isolada. Se falamos “devir animal *de Patrícia*” é porque não achamos melhores palavras, pois o que garante o corpo do devir é tudo o que está em cena: a curiosidade de Patrícia diante do ovo; a passividade do marido; a atmosfera grotesca que envolve as ações dos personagens; o nascimento insólito de uma lagarta que vai mudando de forma em paralelo com uma crescente agressividade de Patrícia. O movimento que faz com que a cria adquira formas cada vez mais grotescas - e suas características não são predicados seus, mas dimensões compartilhadas no seio do devir -, é o mesmo movimento que empurra Patrícia ao devir, que faz dela uma quimera, ou uma tênia.

O movimento do devir, portanto, indistingue os elementos supostamente isolados sobre os quais exerce influência. Indistinção, segundo o que queremos propor, é palavra-chave para interpretar a obra de Bullar, feita mais de devires e menos de personagens. O antropólogo carioca Eduardo Viveiros de Castro, leitor atento de Deleuze, também pensou sobre as questões desencadeadas pelos devires - indistinção de elementos, confusão de perspectivas, o aspecto de matilha que cada indivíduo carrega -, a partir das quais formulou uma teoria feita deles: a teoria do Perspectivismo Ameríndio. É dela que falaremos agora.

### **3.9 Perspectivismo Ameríndio: uma proposta para interpretar a indistinção**

Para começar a conversa sobre o perspectivismo, vale destacar que Eduardo Viveiros de Castro<sup>22</sup> utiliza-se da dicotomia natureza/cultura sobretudo para questioná-la, resultando,

---

<sup>22</sup> Eduardo Viveiros de Castro (Rio de Janeiro, 19 de abril de 1951) é antropólogo pela PUC-RJ e professor do Museu Nacional da UFRJ. Seu colega Claude Lévi-Strauss o considera “o fundador de uma nova escola de

desse questionamento, o destaque para o pertencimento cultural dessa oposição a um tipo específico de pensamento: o pensamento ocidental, que quer dizer o pensamento europeu disseminado e mais ou menos assimilado nas antigas colônias e atuais repúblicas. A questão importante é que, sendo essa dicotomia um sintoma de uma configuração cultural específica, ela não deveria ser utilizada “para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não-ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa” (CASTRO, 2011, p.348). Viveiros utiliza a tal dicotomia clássica segundo um “valor sobretudo comparativo” (CASTRO, 2011, p.349), para dizer algo parecido com o que disse Lévi Strauss sobre a mesma oposição<sup>23</sup>.

A crítica que se faz à oposição natureza/cultura conduz<sup>24</sup> àquela indistinção de que falamos antes, entre homem e animal na grande cidade, já que a dicotomia homem/animal faz parte

[...]dos predicados subsumidos nas duas séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de natureza e cultura: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos (CASTRO, 2011, p.349).

Segundo a teoria perspectivista, o ponto de vista “do homem” não é exclusividade da espécie humana, e a distinção entre homens e animais, apesar de existir, é algo diversa de nossa “mitologia evolucionista moderna”. A ideia de que o ponto de vista cria o objeto parece bastante estabelecida num tipo de pensamento que costumamos chamar de nosso. É uma maneira de pensar que transforma tudo o que não é nós em objetos: se temos a capacidade do ponto de vista, o que vemos é um objeto. O “penso, logo existo” leva à ideia de que somente o “eu” existe de fato, como sujeito, já que só o que se pode afirmar, sem nenhuma dúvida, é que eu penso. Que tu penses, que ele pense, isso já é uma suposição muito provável, mas não uma certeza. No entanto, apesar da fria lógica cartesiana, admitimos sem grandes questionamentos que outros homens e mulheres também sejam capazes de pensar, isto é, de ocupar o ponto de

---

antropologia. Com ele me sinto em completa harmonia intelectual”.

<sup>23</sup> Para Lévi Strauss, a oposição natureza/cultura tinha um “valor sobretudo metodológico” (*La pensée sauvage*. Paris: Plon [ed. Bras: O pensamento selvagem, trd. Tânia Pellegrini. São Paulo: Papirus, 1989, p.327])

<sup>24</sup> “conduz” conforme o rumo que estamos propondo neste ensaio, e somente neste, pois, para Viveiros de Castro, o que parece haver é antes uma inversão, e não uma indistinção. O termo viveiriano “multinaturalismo” designa uma suposta unidade da cultura e uma diversidade da natureza, contrastando com o termo “multiculturalismo”, corrente nas cosmologias modernas, que designa exatamente o inverso: unicidade da natureza a multiplicidade cultural.

vista. Que um animal seja capaz de ocupar esse lugar privilegiado que é o ponto de vista já nos parece mais estranho<sup>25</sup>. Que um objeto qualquer, inanimado, ocupe a perspectiva, mais estranho ainda. Sem dúvida o escopo semântico do que se entende por “homem” vem aumentando, de maneira que parece consenso, hoje em dia, que mulheres e pessoas de etnias diferentes das europeias sejam mesmo homens. Quanto aos animais, porém, causa-nos algum estranhamento quando nos deparamos com um chimpanzé empreendedor e dono de circo, um peixe boi sincero ou um rato emocionado<sup>26</sup>. Os predicados empreendedor, sincero e emocionado soam um pouco fora do tom quando referidos a animais<sup>27</sup>, e foi essa a questão principal que nos levou à teoria do perspectivismo. De que maneira poderíamos interpretar/analisar essa literatura em que há animais selvagens vagando pela selva social, misturando-se aos homens e confundindo-se com eles, em que um frango assado é o oráculo de um personagem humano<sup>28</sup>, em que uma criatura despida de pele veste peles alheias<sup>29</sup>?

A teoria de Viveiros de Castro concebe um espaço em que diversos pontos de vista, incluindo aqueles que a “mitologia evolucionista moderna” excluiu, coexistem. O fundamento da teoria é uma concepção indígena, oriunda da etnografia amazônica, segundo a qual

o modo como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo – deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos – é profundamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos (CASTRO, 2011, p.350)

Nessa concepção, os seres humanos não são a única espécie capaz de ocupar um ponto de vista, ou seja, a subjetividade não é exclusiva da espécie humana. O léxico que estamos utilizando, porém, não é adequado para falar do perspectivismo, já que “espécie humana” é uma expressão com pouco sentido na concepção indígena. Vamos de novo, com outras palavras: para estes índios dos quais estamos falando, os homens enxergam a si

<sup>25</sup> Digo “nos parece” não porque quero ser porta-voz do homem ocidental, mas porque de uma sociedade em que o abate industrial de galinhas, por exemplo, geralmente não causa comoção, pode-se inferir que a maioria dos homens (certamente a espécie que mais consome galinhas criadas em abatedouros) não considera a galinha um ser capaz de ocupar um ponto de vista. E se não considera a galinha, é provável que também não considere outras espécies animais. Eu, particularmente, só como galinhas caipiras.

<sup>26</sup> Evidentemente estamos agora tratando de literatura. O chimpanzé empreendedor e o peixe boi sincero são personagens do *Hotel Hell*, e o rato emocionado é personagem do conto “Uma fábula”, de *Húmus*.

<sup>27</sup> A verdade é que não é bem assim: quanto a 'empreendedor' e 'emocionado', parecem, sim, ser predicados de alguns homens, mas quanto a 'sincero', este parece ser mais característico dos peixes bois e dos animais de maneira geral.

<sup>28</sup> Em *Hotel Hell*, um homem espera a revelação, diariamente, diante de um frango que gira em uma assadeira.

<sup>29</sup> Caso do conto *Ainda Orangotangos*, do livro homônimo de Paulo Scott, e que analisaremos no capítulo seguinte.

mesmos como homens, aos animais como animais, aos artefatos como artefatos, às plantas como plantas, e assim por diante. Poderíamos dizer que, na perspectiva do homem, as coisas correspondem aos nomes que têm. Até aqui, tudo muito parecido com a concepção do homem ocidental não indígena. A diferença está em que alguns animais, plantas e artefatos também podem ser homens, e, sendo homens, veem a si mesmos como tais. Se um animal - uma onça pintada - vê a si mesma como homem, como ela vê o índio? Como uma presa, provavelmente. E o que é uma presa, para o homem? Um peixe! Então um índio (um ser que a taxonomia ocidental classifica como ser humano) é, para a onça pintada, um peixe.

Chama-nos a atenção a primordialidade que têm as palavras (diante do que costumamos chamar de realidade objetiva, ou de natureza) no contexto do perspectivismo ameríndio: as palavras homem, jaguar, tapir, cauim, etc<sup>30</sup>, são imutáveis, designando relações que se estabelecem entre subjetividades. As palavras são constantes - condições - cujo conteúdo é variável: “homem” pode designar o índio, a onça, a anta, dependendo de quem estiver na posição de sujeito da perspectiva. “Os animais predadores e os espíritos veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores” (CASTRO, 2011, p.350). A ideia de que uma forma interior essencial (a forma de quem é capaz de assumir o ponto de vista, talvez algo parecido com o que se conhece por alma) é também característica de seres que a taxonomia tradicional classifica como espécies diferentes da humana, e de que as características físico-corporais seriam variáveis conforme a espécie, nos remete à noção de “roupa”: o corpo não é algo imutável, característico do ser, mas uma roupa que, sabendo-se como (os xamãs é que sabem), pode-se trocar:

Em suma, os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada a ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma roupa) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal (CASTRO, 2011, p.351).

As questões da roupa e da capacidade que alguns “seres transespecíficos” têm de trocá-la são pontos essenciais para uma discussão que queremos propor em outro momento, quando analisaremos *Ainda Orangotangos*, de Paulo Scott, em que uma criatura despida de

<sup>30</sup> Palavras do contexto indígena que representam subjetividades, exceto o etc.

pele veste-se com uma pele alheia. Por hora, vale notarmos que um corpo humano por si só não garante a subjetividade do homem, já que a condição humana não é privilégio de uma única espécie. O que chamamos de espécie (a espécie da taxonomia), os índios entendem como uma roupa, segundo Viveiros. As consequências dessa concepção nos levam a caminhos por onde a tradição filosófica ocidental pouco andou, ainda que muitos dos mitos religiosos ocidentais os conheçam bem. Se, para a “mitologia evolucionista moderna”, não restam dúvidas a respeito da primazia da natureza em relação à cultura - ideia expressa, por exemplo, na crença de que o homem (o criador da cultura, ou de tudo o que não é natureza) é uma espécie animal que desenvolveu suas características (a razão é uma delas) em função de um processo de seleção natural muito mais antigo que a espécie humana, para a mitologia dos índios de Viveiros de Castro ocorre algo diferente: sendo a humanidade uma condição que pode ser assumida por diversas espécies animais, ou mesmo vegetais, podemos inferir que a universalidade (que costuma ser vinculada à ideia de natureza) está mais alinhada com o outro pólo da dicotomia: o pólo em que está o homem e a cultura. Não se trata de uma inversão simples, já que atribuir o predicado “universal” ao que estamos acostumados a compreender como “cultura” causa mais uma pane em nosso sistema de pensamento, um embaralhamento de noções, do que uma mudança simétrica em que uma coisa simplesmente ocupa o lugar de outra. Não é simples, mas é uma inversão: muito próximo de onde os homens ocidentais colocaram a natureza e os animais, os índios de Viveiros colocaram a cultura e os homens:

A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. A grande divisão mítica mostra menos a cultura se distinguindo da natureza do que a natureza se afastando da cultura: os mitos contam como os animais perderam os atributos herdados ou mantidos pelos humanos. Os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não os humanos ex-animais (Viveiros de Castro, 2011, p.355).

Tal inversão<sup>31</sup> nos parece muito produtiva na análise literária, principalmente se falamos da literatura contemporânea discutida aqui, menos comprometida com a

---

<sup>31</sup> Sobre a complexidade da inversão em que a cultura toma forma do universal e a natureza do particular, Viveiros diz que “Essa inversão, talvez demasiado simétrica para ser mais que especulativa, deve-se desdobrar em uma interpretação fenomenologicamente rica das noções cosmológicas ameríndias, capaz de determinar as condições de constituição dos contextos que se poderiam chamar “natureza” e “cultura”. Recombinar, portanto, para em seguida dessubstancializar, pois as categorias de natureza e cultura, no pensamento ameríndio, não só não subsumem os mesmos conteúdos, como não possuem o mesmo estatuto de seus análogos ocidentais; elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma – pontos de vista” (CASTRO, 2011, p.349)



representação de uma suposta realidade objetiva do que com a criação de um universo textual em que se embaralham diferentes níveis de realidade, e onde a realidade objetiva é apenas mais um elemento, nem sempre o mais importante. A possibilidade de particularizar (ou desuniversalizar) a natureza (que é um dos nomes da “realidade objetiva”), isto é, de concebê-la como um elemento construído, posterior à cultura e ao homem, traz consigo algumas consequências interessantes. Para a reflexão que propomos, cremos que a mais importante é a que permite *conceber o texto literário como potencialmente capaz de criar realidades, sem que necessite apoiar-se exclusivamente em realidades que lhe sejam exteriores*. O fundamento do raciocínio é metonímico: texto está alinhado com cultura; realidade objetiva está alinhada com natureza. A crítica tradicional de literatura brasileira - aqui representada pelos nomes de Antônio Cândido e Roberto Schwarz, dois sociólogos - concebe o texto literário como reflexo (pode ser um reflexo distorcido, adulterado, alegórico, satírico... mas reflexo) de alguma configuração da sociedade, como acontece com qualquer crítica de inclinação materialista. Segundo essa concepção, não é difícil identificar a primazia da natureza (nesse caso, a sociedade) diante da cultura (o texto literário). O texto, nessa perspectiva, é essencialmente metafórico, já que nunca é concebido como completamente alheio ao contexto, às condições de produção, à época ou a qualquer coisa que não seja ele mesmo. Nesse ponto, perguntamo-nos: é possível que um texto esteja completamente alheio a tudo isso? Certeza nunca teremos, mas cremos que não: parece-nos que um texto nunca está isolado do que está fora dele. No entanto, se pensarmos na metáfora como um corte, uma descontinuidade que separa a realidade objetiva da realidade do texto, fazendo desta uma representação daquela, concluímos que é mais adequado dizer que a metáfora aliena o texto do contexto. O procedimento metafórico, ainda que estabeleça relações entre os elementos envolvidos, primeiramente isola duas realidades (cria duas realidades?), para depois representar elementos de uma em outra. Dois é o número da metáfora, já que ela sempre funciona a partir de duas realidades. A metáfora é o procedimento chave do pensamento serial e do pensamento estrutural. Graças à metáfora, distingue-se realidade e representação.

Viveiros de Castro, em um artigo intitulado *Filiação intensiva e aliança demoníaca*<sup>32</sup>, propõe um aprofundamento do diálogo entre Gilles Deleuze e a antropologia, a partir da leitura de *Capitalismo e Esquizofrenia*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>33</sup>. Viveiros

<sup>32</sup> CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Filiação intensiva e aliança demoníaca*. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a06n77.pdf> em 01/01/2014

<sup>33</sup> *Capitalismo e Esquizofrenia*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, possui duas partes: a primeira, lançada em 1972, chama-se *Anti-Édipo/ capitalismo e esquizofrenia*. A segunda, lançada em 1980, chama-se *Mil*

observa que a recusa da metáfora, pelas ciências humanas de maneira geral, é uma das características do que ele chamou de “estética conceitual contemporânea”:

Se quisermos ser genéricos, entretanto, não é difícil assinalar a participação de Deleuze na sedimentação de uma certa estética conceitual contemporânea. Essa nova estética pode ser caracterizada com o auxílio do vocabulário binário do estruturalismo, até porque ela é uma resposta a esta outra estética, ou melhor, é uma reproblemática interna dela. Assim, observa-se já há algum tempo um deslocamento do foco de interesse, nas ciências humanas, para processos semióticos como a metonímia, a indicialidade e a literalidade – três modos de recusar a metáfora e a representação (a metáfora como essência da representação), de privilegiar a pragmática sobre a semântica, e de valorizar a parataxe sobre a sintaxe (a coordenação sobre a subordinação). A “virada linguística” que, no século passado, foi o foco virtual de convergência de temperamentos, projetos e sistemas filosóficos tão diversos, parece estar começando a virar para outros lados, para longe da linguística e, até certo ponto, da linguagem enquanto macroparadigma antropológico: as ênfases acima sugeridas mostram como as linhas de escape da linguagem como modelo foram sendo divisadas de dentro mesmo do modelo da linguagem (CASTRO, 2007, p.95).

Para Viveiros, a recusa da metáfora é também a recusa do postulado que mantinha separados signo e referente, linguagem e mundo, e que “serviu de pretexto para tantas outras discontinuidades e exclusões – entre mito e filosofia, magia e ciência, primitivos e civilizados [...]” (CASTRO, 2007, p. 95). Coloquemos o texto literário e o contexto na conta de Viveiros, para falarmos um pouco mais especificamente de literatura. Se a relação entre texto literário e contexto não é mediada pela metáfora, temos uma sobreposição de realidades que dificulta (ou impede? ou sinaliza o quanto é inconcebível?) o discernimento preciso das partes, pois uma das consequências da metáfora é justamente a distinção clara de duas realidades. A realidade ficcional criada pelo texto concebido como representação do mundo só pode ter esse nome – realidade ficcional – porque faz parte de um esquema em que a realidade *a priori* do mundo objetivo está de um lado e a ficção do texto, de outro. Nesse caso, chamar a realidade criada pelo texto de “ficcional” é a manifestação linguística autorizada pela metáfora. Se não há metáfora para mediar as coisas, a realidade é, de fato, criada a partir do texto, e não

---

platôs/capitalismo e esquizofrenia. O Anti-Édipo “pretendia denunciar as falhas de Édipo, do 'papai-mamãe', na psicanálise, na psiquiatria e até mesmo na antipsiquiatria, na crítica literária e na imagem geral que se faz do pensamento. Sonhávamos acabar com Édipo” dizem Deleuze e Guattari, no prefácio de Mil platôs (DELEUZE; GUATTARI. 1995, p. 7). Já o Mil Platôs “É uma teoria das multiplicidades por elas mesmas, no ponto em que o múltiplo passa ao estado de substantivo, ao passo que o Anti-Édipo ainda o considerava em sínteses e sob as condições do inconsciente. Em Mil platôs, o comentário sobre o homem dos lobos constitui nosso adeus à psicanálise, e tenta mostrar como as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, entre o corpo e a alma.” dizem Guattari e Deleuze, no mesmo prefácio.

representada. Para Viveiros, sem metáfora, o que há é a indistinção entre epistemologia e ontologia:

Uma ontologia “plana” e uma correspondente epistemologia “simétrica”; o colapso, na verdade, da distinção entre epistemologia (linguagem) e ontologia (mundo), e a progressiva emergência de uma “ontologia prática”, dentro da qual o conhecer não é mais um modo de representar o (des)conhecido, mas de interagir com ele, isto é, um modo de criar antes que um modo de contemplar, de refletir ou de comunicar. A tarefa do conhecimento deixa de ser a de unificar o diverso sob a representação, passando a ser a de “multiplicar o número de agências que povoam o mundo”. Os harmônicos deleuzianos são audíveis. Uma nova imagem do pensamento. Nomadologia. Multinaturalismo (CASTRO, 2007, p.96).

É tal ciência, ela mesma um devir, nômade e perspectivista, que estamos propondo neste trabalho. É ela que nos fornecerá as ferramentas para interpretar o conto “Uma Fábula”, de Paulo Bullar.

### 3.10 Uma Fábula<sup>34</sup>

A sequência de ações de “Uma Fábula” é a seguinte: um enorme rato cheio de feridas caminha rumo a uma montanha gelada. No caminho é atacado por uma hiena que arranca uma de suas “mãos”. Depois de muito padecimento, o rato chega no alto da montanha e avista uma flor sobre uma pedra. Ao ver a flor, “seus olhos brilham, lacrimejantes”, mas quando ele a toca com a mão que lhe resta, ela apodrece.

Esse “enorme rato” (que se parece muito com o rato “com mais de um metro de altura”, atropelado no conto “A morte do rato”<sup>35</sup>), apesar de ter algumas características físicas de ratos (a couraça cinzenta, o chiar da sua respiração), não é um rato descrito de maneira muito realista, já que tem mais de um metro de altura e, ao final do conto, é tomado por um sentimento que o faz lacrimejar, logo após ver uma rosa nascida sobre uma pedra. A atribuição de sentimentos humanos aos animais é um procedimento comum no gênero fábula, e como o nome desse conto é justamente “Uma Fábula”, poderíamos analisar a questão da

<sup>34</sup> BULLAR, 2002, p. 41.

<sup>35</sup> O livro de Bullar, como dissemos, não é apenas um livro de contos. Apesar de independentes entre si, as histórias estão conectadas. No conto “A morte do rato”, um homem está dirigindo seu carro por uma rua deserta, na madrugada, e atropela um rato com mais de um metro de altura (como vimos, o rato de “Uma fábula” é “enorme”). Foge em seguida, devido à repugnância do rato moribundo, mas volta no outro dia e encontra flores no lugar da morte. “Uma fábula” termina com o rato tocando em uma flor, que imediatamente apodrece.

humanização do rato, que se emociona como um homem, sob esse viés, mas trilharemos um outro caminho. Queremos propor que, antes de ser um rato humanizado, o personagem é, junto com cada outro elemento do conto, um movimento de devir: um devir flor.

Para que tal movimento seja captado pela escrita, não pode haver um processo completo, bem acabado, que resulte em personagens que sirvam de modelo específico ou genérico: não pode haver um rato e nem uma flor que sejam portadores das características da sua espécie. A realidade do devir depende do esfumaçamento das formas que participam do devir: nem rato, nem flor, mas movimentos em que flor e rato se confundem por causa das relações que travam entre si e com os outros elementos do conto, e que não têm origem num centro irradiador de sentidos. Ao invés de um centro, o que teremos é um indivíduo excepcional - destacado da matilha -, que será a chave para a interpretação do devir em “Uma Fábula”. Esse indivíduo excepcional é o *anômalo*.

### **3.11 O rato anômalo**

O “anormal” se define por comparação aos outros elementos da série ou estrutura, aqueles que têm o estatuto de “normal”. Já o anômalo não se define por uma posição estática diretamente relacionada a um elemento qualquer da série ou da estrutura, mas é ele mesmo uma posição ou conjunto de posições em relação a uma multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.26), de maneira que sua característica é a-serial e a-estrutural. Para sermos mais exatos, o anômalo é também a-característico, pois, diferentemente dos elementos de uma série ou de uma estrutura, ele não é um indivíduo subjetivado e diferenciado, e tampouco é uma abstração que designa um gênero ou uma espécie: o anômalo não é feito de sentimentos familiares, de sonhos, de características ou de classificações, mas de afectos (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.27).

O anômalo só estabelece relações com a matilha - a multiplicidade -, sem se relacionar de forma isolada com os outros elementos da série ou da estrutura. Na verdade, é a posição do anômalo em relação à matilha que faz dele um anômalo: ele se encontra na borda da matilha, podendo ou não ser da mesma natureza que a multiplicidade que se encontra envolta pela borda. Quaisquer devires envolvem sempre o anômalo distanciando-se da matilha:

De todo modo, haverá bordas de matilha, e posição anômala, cada vez que, num espaço, um animal encontrar-se na linha ou em vias de traçar a linha em relação a qual todos os outros membros da matilha ficam numa metade, esquerda ou direita: posição periférica, que faz com que não se saiba mais se o anômalo ainda está no bando, já fora do bando, ou na fronteira móvel do bando (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.28).

O próprio chefe da matilha é um anômalo, já que ele cruzou a fronteira que os outros não cruzaram e se encontra numa posição diferenciada em relação à matilha. O anômalo é um ser de outra natureza, que não pertence à matilha (ainda que se relacione com ela), um representante de outro tipo de organização, geralmente incompreensível aos que estão no outro lado da borda.

Pode-se dizer que uma característica de todos os grupos fechados em que há um centro definido é justamente a expulsão ou a domesticação do elemento anômalo, já que a presença deste implica sempre uma comunicação com o que está fora do grupo, com o que o grupo não compreende, com o que é de outra natureza, isto é, a presença do anômalo não permite que os sentidos se estabilizem ou se esclareçam, já que ele é sempre “um outro” habitando aquém ou além das fronteiras do grupo, mas sempre muito próximo das bordas. Pensemos num exemplo de exclusão e posterior domesticação do elemento anômalo numa pequena história que Freud escreveu, em *Totem e Tabu*<sup>36</sup>, e que se passa nos primórdios da humanidade:

Certo dia os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai, colocando assim um fim à horda patriarcal. [...] O violento pai primevo fora sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um do grupo de irmãos: e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força. A refeição totêmica, que é talvez o mais antigo festival da humanidade, seria assim uma repetição, e uma comemoração desse ato memorável e criminoso, que foi o começo de tantas coisas: da organização social, das restrições morais e da religião. [...] Após terem-se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que todo esse tempo tinha sido recalcada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual, nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. O pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo – pois os acontecimentos tomaram o curso que com tanta frequência os vemos tomar nos assuntos humanos ainda hoje. O que até então fora interdito por sua existência real foi doravante proibido pelos próprios filhos, de acordo com o procedimento psicológico que nos é tão familiar nas psicanálises, sob o nome de “obediência adiada”. Anularam o

<sup>36</sup> FREUD, Sigmund. Totem e tabu e outros trabalhos. Disponível em [http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e\\_livros/clle000164.pdf](http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000164.pdf) em 01/01/2014

próprio ato proibindo a morte do totem, o substituto do pai; e renunciaram aos seus frutos abrindo mão da reivindicação às mulheres que agora tinham sido libertadas. Criaram assim, do sentimento de culpa filial, os dois tabus fundamentais do totemismo, que, por essa própria razão, corresponderam inevitavelmente aos dois desejos reprimidos do complexo de Édipo. (FREUD, p. 91)

Temos na história de Freud o elemento anômalo na figura do pai. Ele ocupa uma posição privilegiada em relação ao resto do grupo. O pai é aquele a partir do qual o grupo se organiza. Entretanto, dissemos há pouco que o elemento anômalo é justamente o que desestabiliza a centralidade de um grupo. Esse aspecto contraditório do elemento anômalo é o que o deixa à parte do bando: ele (o pai) é um outro, um estranho, a partir do qual o grupo, distanciando-se ou aproximando-se, estabelece uma unidade artificial. A grande diferença entre o anômalo e o anormal é a primazia do primeiro em relação ao resto do bando: enquanto o anormal diferencia-se por possuir características diferentes das do bando, o anômalo é capaz de gerar o bando a partir de identificação e repulsa. Na história de Freud, o pai, que era o elemento destacado do grupo, é morto e devorado, e sua ausência torna-se um fator potencialmente capaz de desestabilizar o grupo. Depois da morte, o pai retorna ao grupo sob forma de totem, isto é, de anômalo domesticado, de metáfora. Esse é o momento em que uma unidade artificial do grupo é forjada a partir da lembrança das interdições do pai morto. O anômalo deixa de ter uma existência orgânica, que era de outra natureza daquela dos membros do grupo, e toma forma de objeto isolado cujo poder é conhecido de todos, porque foi um poder inventado pelos membros do grupo. O aspecto estranho, desconhecido, de outra natureza, que tinha o anômalo é transformado em tabu, e o animal selvagem que era o pai é domesticado sob a forma de totem, isto é, metaforizado.

Na interpretação que queremos propor para “Uma Fábula”, o rato é o anômalo que é expulso do bando (a-bando-nado). Ele está sozinho e segue na direção contrária da floresta onde vivem Os Ratos<sup>37</sup>. Ele “caminha por entre os arbustos azuis seguindo a trilha rumo ao horizonte nascente” (BULLAR, 2002, p.43). Ao atravessar a borda da floresta, o rato já não compartilha da mesma natureza que o resto do bando e, considerando a personalidade que herdou de seu antigo grupo<sup>38</sup>, provavelmente só o que pode fazer é fugir, já que está muito

<sup>37</sup> “Os Ratos” é um verbete do conto “Húmus” (que é também o nome do livro). Neste conto, os ratos (novamente) têm “mais de um metro de altura”, “ostentam feridas infectadas”, e “muitos morrem de infecção” (BULLAR, 2002, p.19). Muitas semelhanças com o rato de “Uma fábula” e o de “A morte do rato”. Como falamos antes, há uma sutil intertextualidade entre os contos

<sup>38</sup> “Eles [os ratos] se odeiam e odeiam todos os animais da floresta, sem exceção; são seres solitários e problemáticos, muitos são psicóticos. De fato, não é raro encontrar um macaco ou algum outro animal de médio porte esquarterado por um rato psicótico em meio à folhagem” (BULLAR, 2002, p.19)

machucado. Se foi agredido pelos outros ratos e está fugindo para a montanha, ou se foi atropelado e morto por um carro (no conto “A Morte do Rato”), é coisa que não importa para onde queremos chegar, que é a travessia que o rato realiza rumo a uma outra natureza, distante do bando. Ele se encontra naquela zona em que só o anômalo pode passar, nos limites do centro que garante ao bando seu estatuto de bando, que garante aos ratos suas características de ratos, “na fronteira dos campos ou dos bosques” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.28).

Um indício morfológico do caráter anômalo do rato é que, ao invés de patas de rato, ele tem mãos, o que sugere uma mudança de natureza em relação ao resto do bando:

Encosta num toco podre para descansar, coça as feridas tentando aplacar a dor aguda e irritante. As moscas se aproximam sentindo o cheiro do sangue, mas ele não se incomoda. Cochila. Acorda com o ataque de uma hiena que arranca uma de suas mãos e foge com ela na boca, o sangue escorrendo por entre seus dentes (BULLAR, 2002, p.43).

Além desse indício mais evidente, há outros detalhes que separam o rato do bando, estes um pouco mais sutis:

a) a condição de vítima do rato anômalo é diferente da condição predadora dos ratos do bando. Os Ratos descritos no conto “Húmus” são psicóticos e violentos, mas o rato que foi em direção à montanha não comete nenhum ato de violência, ao contrário, é atacado por uma hiena, não reage e nem mesmo sente ódio (enquanto Os Ratos “se odeiam e odeiam todos os animais da floresta”);

b) Os Ratos do bando são descritos como “animais grotescos e demoníacos”, mas o rato que ultrapassou os limites da floresta tem atitudes bastante sensíveis e líricas, como lacrimejar ao aproximar-se de uma flor.

Assim, paralelamente ao movimento de fuga do rato, observamos a mudança de natureza que vai ocorrendo com ele. São dois movimentos simultâneos: à medida que vai se afastando do bando, cruzando as bordas da floresta em direção à montanha, o rato anômalo vai sendo descrito cada vez mais enfaticamente como um indivíduo excepcional, destacado do bando.

Na sua primeira descrição, o rato ainda se encontra nos limites da floresta: “O enorme rato caminha por entre os arbustos azuis seguindo a trilha rumo ao horizonte nascente. Se depara com espinhos que arranham e reabrem suas feridas infectas, antes coaguladas”

(BULLAR, 2002, p.43). A referência aos arbustos azuis nos dá um indício de que ele ainda se encontra nos limites do seu bando, na floresta, pois sabemos que Os Ratos vivem nos arbustos azuis, junto com as cobras (BULLAR, 2002, p.16). Ainda nos domínios do bando, a condição do rato é semelhante a dos outros membros: estes “possuem feridas provocadas pelos cágados arteriais” e “chegam a atingir cerca de um metro de altura”; enquanto que o rato que foge da floresta é “enorme” e está cheio de “feridas infectas, antes coaguladas”. Quando atinge a “zona marrom”, o rato já está longe do seu território, pois se depara com hienas, animais que não habitam a floresta. Assim que uma hiena o ataca, como destacamos há pouco, percebemos que, ao invés de patas, o rato tem mãos. Está longe do bando e já é algo diferente dos ratos ordinários. Ele não reage quando a hiena o ataca, apenas chia e se acalma, comportamento muito distinto dos ratos do bando, “psicóticos e violentos”. A subida pela montanha é o movimento que o afasta definitivamente em direção à outra natureza, e essa mudança, como sabemos, não é apenas “interior”, mas uma mudança que pesa em cada elemento da cena. O devir do rato não é apenas do indivíduo, mas de tudo que o envolve: “O rato ultrapassa a nevasca, rompe a fosca neblina e chega ao cume da montanha, onde não há vento nem vegetação, apenas pedras” (BULLAR, 2002, p.44). Nevasca, neblina, montanha e ausência de vegetação, cenário em tudo diferente da floresta. Por fim

É noite. O sangue e o pus já coagularam, mas ele está exausto. A lua cheia faz com que as pedras cinzentas brilhem. O rato caminha, mancando, até avistar uma flor que brotara de uma das pedras. Seu coração dispara. Seus olhos brilham, lacrimejantes. Se aproxima da flor e, com a mão que ainda lhe resta, a toca. A flor apodrece (BULLAR, 2002, p.44).

Nesse último trecho da história, notamos que a atmosfera da cena é contrastante com todo o resto da narrativa. O tom da maior parte do conto é grotesco e destaca obstinadamente as feridas infectas e coaguladas, a dor aguda e irritante, as moscas sedentas de sangue, a couraça cinzenta e irregular do rato ferido, o sangue e o pus coagulados. As últimas palavras da história, porém, constroem uma atmosfera lírica em que a lua cheia ilumina uma flor que nasce sobre uma pedra. É o derradeiro movimento na peregrinação do rato anômalo rumo a uma natureza diferente da sua: um devir em que a beleza da flor e a repugnância do rato se misturam. Um devir flor. Não por acaso, no conto “A Morte do Rato”, nascem flores no local onde o rato fora atropelado.



### 3.12 Leptospirose

Conforme o que propomos na interpretação que acabamos de fazer, há um rato em devir que não corresponde à representação de um rato vivente. Se o devir está em questão, na verdade, não se pode dizer categoricamente o que é uma coisa e o que é outra, já que o devir dilui fronteiras, embaralhando coisas que, se fossem representadas, estariam separadas. Levando esse raciocínio às últimas consequências, diríamos que o rato do conto que interpretamos pode muito bem não ser um rato, que a flor pode não ser uma flor, etc (“pode não ser” se o que estamos entendendo por “rato” e “flor” são as representações de rato e de flor, aqueles entes que existem no mundo objetivo). No entanto, há algo que podemos dizer sobre o protagonista do conto, sem nenhuma dúvida: ele está doente, está morrendo. Ele tem “feridas infectas”, sofre de uma “dor aguda e irritante”, e perde muito sangue depois que tem sua mão arrancada por uma hiena (BULLAR, 2002, p. 43). A confusão de perspectivas – esse não se saber o que é – é sintoma de doença. Viveiros de Castro diz:

Se começamos a ver, por exemplo, os vermes que infestam um cadáver como peixes grelhados, ao modo dos urubus, só podemos concluir que algo anda muito errado conosco. Pois isso significa que estamos virando urubu, o que não consta normalmente nos planos de ninguém: é sinal de doença, ou pior. As perspectivas devem ser mantidas separadas. Apenas os xamãs, que são como andróginos no que respeita à espécie, podem fazê-las comunicar, e isso sob condições especiais controladas (CASTRO, 2011, p.378)

Como o rato, ou seja lá o que for, vê a si mesmo, é coisa que não poderemos dizer, já que o conto não nos dá essas informações. O que podemos afirmar é que, do nosso ponto de vista, as coisas não estão muito claras, pois há uma criatura muito estranha, chamada rato, que não corresponde exatamente ao que conhecemos por rato. A confusão de perspectivas que observamos no conto, portanto, não é a representação literária de uma confusão de perspectivas localizada no mundo objetivo, mas sim um fluxo em que o leitor acaba contagiado pela doença do rato, e que nubla as formas dos corpos dos personagens, indefinindo-os. Quem vê uma espécie lá onde deveria ver outra, esse é que está doente, e nós, como leitores, não sabemos exatamente o que vemos quando acompanhamos a criatura de nome “rato” fugir para a montanha e tocar numa flor que apodrece com o seu toque. O devir é um fluxo em que se envolvem o rato, a flor e o leitor. Não há representação de rato, não há metáfora de flor, não há um leitor que distingue claramente o mundo objetivo do

representado, mas uma relação metonímica cujos termos fazem parte de uma realidade que não é apenas textual, uma realidade em que os signos e os referentes estão misturados. Algo próximo da “ontologia prática” de que falou Viveiros de Castro, em que “o conhecer não é mais um modo de representar o (des)conhecido, mas de interagir com ele, isto é, um modo de criar antes que um modo de contemplar, de refletir ou de comunicar” (CASTRO, 2007, p.96).

A doença do rato nos contagiou e já não sabemos o que vemos.

#### 4 *Ainda Orangotangos*: a edição selvagem e a doméstica

A primeira edição de *Ainda Orangotangos*<sup>1</sup>, publicada em 2003 pela extinta editora Livros do Mal, era acompanhada de um cd e de ilustrações<sup>2</sup>. No cd havia vinte e duas músicas e nas páginas do livro vinte e duas ilustrações. Uma música e uma ilustração para cada um dos vinte e dois contos sugeriam uma experiência diferente de leitura. Uma leitura multissensorial, em que palavra, imagem e som não estabeleciam, entre si, relações de representação. As músicas e as ilustrações não estavam lá para explicar ou representar o texto, mas para estabelecer com ele relações de outra ordem: ordem do devir. Som, imagem e palavra relacionavam-se à maneira que a abelha se relaciona com a flor, através de simbiose<sup>3</sup>.

Na segunda edição<sup>4</sup> há apenas texto. Se estivéssemos falando de animais, e não de livros, diríamos que a fera selvagem da primeira edição foi domesticada. Contudo, ainda é orangotango.

Escolhemos a edição mais recente porque queríamos nos ater às questões referentes à animalidade. Só depois que o trabalho estava bastante avançado é que percebemos que as relações entre imagem, texto e música poderiam ser analisadas segundo uma perspectiva animalesca, e mais: que a ideia de devir era muito produtiva para interpretar o hibridismo de linguagens da primeira edição. Mas já era tarde, estávamos com sono, e não queríamos ter pesadelos com o orangotango selvagem de 2003.

##### 4.1 Trevas triviais

Paulo Scott<sup>5</sup> escreve sob as trevas do devir. Também escreve sobre elas. Seus personagens vagam e não encontram nada. Não sabem o que procuram. São incompletos.

<sup>1</sup> SCOTT, Paulo. *Ainda Orangotangos*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

<sup>2</sup> Ilustrações de Paulo Chimendes. No cd, músicas de Paulo Campos, Flu, Celso Coelho, Simone Carvalho, Murilo Biff, Eduardo Reck Miranda, Guenther Andreas, 4Nazzo e Jimi Joe.

<sup>3</sup> *Ainda Orangotangos* também foi adaptado para o cinema, em 2008, por Gustavo Spolidoro. O longa-metragem foi o primeiro filme no Brasil filmado em um único plano-sequência, ou seja, sem cortes. Foi o vencedor do 13<sup>a</sup> Festival de Cinema de Milão.

<sup>4</sup> SCOTT, Paulo. *Ainda Orangotangos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

<sup>5</sup> Paulo Scott, de Porto Alegre, nascido em 8 de dezembro de 1966, publicou seu primeiro livro (*Histórias curtas para domesticar as paixões dos anjos e atenuar os sofrimentos dos monstros*) em 2001. Com o livro de contos *Ainda Orangotangos*, foi finalista do prêmio Açorianos de Literatura no ano de 2004. Em 2005 conquistou o prêmio de autor revelação do Jornal O Sul/ Câmara Rio-grandense do livro/ Governo do Estado do Rio Grande do Sul, com o romance *Voláteis*. Em 2010 foi contemplado com a bolsa Petrobrás de criação literária e em 2011 publicou o romance *Habitante Irreal*, livro vencedor do Prêmio da fundação biblioteca nacional 2012. Seu último romance chama-se *Ithaca Road*, publicado em 2013. Fonte: wikipedia. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo\\_Scott](http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Scott) em 17/01/2014.

Mesmo durante o dia, é sempre noite dentro de cada um, e o pesadelo habita todos. Mas o que chama a atenção na escrita de Scott não é a escuridão, e sim os tons claros e amenos com que pinta os gestos mais bizarros e macabros. É sem nenhuma ênfase, como se fosse algo absolutamente esperado, que um sujeito entediado com uma festa de aniversário tranca a aniversariante no banheiro e, com um canivete, degola, um por um, os participantes<sup>6</sup>. É sem sobressaltos que um lobo enorme invade um apartamento na Av. João Pessoa e devora a cabeça de um homem<sup>7</sup>. É em tom de brincadeira que os vizinhos, atrás da porta, espalham pássaros mortos pelo chão e fingem ser ratos, durante toda a madrugada, enquanto um homem apavorado está do outro lado<sup>8</sup>. É sem surpresas que um personagem veste uma pele alheia como se fosse uma peça de roupa<sup>9</sup>.

É essa treva sutil, disfarçada, que servirá de estrela guia às nossas análises. Pelo pouco que ilumina e pelo muito que escurece é que ela parece adequada ao nosso propósito, que não é o de desvendar artificialmente aquilo que está velado, nem o de procurar soluções para histórias que se negam a ser solucionadas. O devir, o meio do caminho, os lobos... eles é que buscamos.

#### **4.2 “Não há nome viável para esses dois juntos”<sup>10</sup>**

No conto que dá nome ao livro<sup>11</sup>, acompanhamos um estranho personagem - coberto por uma pele alheia - saindo de sua casa e caminhando por avenidas de Porto Alegre<sup>12</sup> até chegar na casa de seu pai para lhe pedir dinheiro. O dia em que tudo acontece é “Trinta e quatro de agosto”, anunciando já na primeira frase a atmosfera inquietante que envolverá os elementos do conto, nublando os seus contornos e indistinguindo-os. Não há nada que nos diga o que ou quem é - exatamente - o protagonista. Nem mesmo o narrador é capaz de nomeá-lo: “não há nome viável para esses dois juntos” (referindo-se ao ser formado por um corpo sem pele atormentado pela dor e por uma pele alheia que não se ajusta às medidas do corpo). O que a pele esconde é uma criatura cuja “bexiga arde de frio”, cheia de “hematomas

---

<sup>6</sup> No conto “Gentalha” (SCOTT, 2007, p. 33-34).

<sup>7</sup> No conto “Rascunhos do Diabo” (SCOTT, 2007, p. 54-55).

<sup>8</sup> No conto “Pusilânimes no café-da-manhã” (SCOTT, 2007, p. 27-28).

<sup>9</sup> No conto “Ainda Orangotangos” (SCOTT, 2007, p. 39-40).

<sup>10</sup> SCOTT, 2007, p. 40

<sup>11</sup> O livro se chama *Ainda Orangotangos*. Um dos contos presentes no livro também se chama assim. Adotaremos o seguinte padrão: quando nos referirmos à obra, escreveremos *Ainda Orangotangos*; quando nos referirmos ao conto, escreveremos AO.

<sup>12</sup> Avenidas Bento Gonçalves e Guilherme Alves.

quase pretos” ao redor dos “pregos sob a pele do braço direito”, e de curativos sujos sobre a glândula ferida. Uma pele e um corpo sob a pele, inimigos, castigam um ao outro: a pele “aguarda sob a água morna do chuveiro, os olhos dela miram-no pedindo paz”; mas quando ele ajoelha-se para vesti-la, “A pele está apertada, e fica aos berros dentro dela” (SCOTT, 2007, p. 39).

A situação angustiante do protagonista (ou dos personagens que constituem o protagonista) de AO, algoz da pele que veste ao mesmo tempo que é sufocado por ela, remete à ideia de animalidade conforme foi desenvolvida por Eduardo Jorge, em seu ensaio *Lobisomem, sem ameaças*<sup>13</sup>, onde apresenta um tipo diferente de lobisomem, a partir da leitura de um poema de Décio Pignatari<sup>14</sup>. No poema, o lobisomem não é a temível criatura que nas noites de lua cheia transforma-se em lobo, mas um homem frágil que teve sua pele arrancada e depois cobriu-se com a epiderme de um cachorro de rua:

O amor é para mim um Iroquês  
De cor amarela e feroz catadura  
Que vem sempre a galope, montado  
Numa égua chamada Tristeza.  
Ai, Tristeza tem cascos de ferro  
E as esporas de estranho metal  
Cor de vinho, de sangue e de morte,  
Um metal parecido com ciúme.

(O Iroquês sabe há muito o caminho e o lugar  
Onde estou à mercê:  
É uma estrada asfaltada, tão solitária quanto escura,  
Passando por entre uns arvoredos colossais  
Que abrem lá em cima suas enormes bocas de silêncio e solidão).

Outro dia eu senti um ladrido  
De concreto batendo nos cascos:  
Era o meu Iroquês que chegava  
No seu gesto de anti-Quixote.  
Vinha grande, vestido de nada,  
Me empolgou corações e cabelos  
Estreitou as artérias nas mãos  
E arrancou minha pele sem sangue  
E partiu encoberto com ela  
Atirando-me os poros na cara.  
E eu parti travestido de Dor,  
Dor roubada da placa da rua

<sup>13</sup> JORGE, Eduardo. Lobisomem sem ameaças. In: *Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Maria Esther Maciel, organização. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

<sup>14</sup> Publicado em *O carrossel*, de 1950, o poema antecede as primeiras manifestações da poesia concreta no Brasil.

Ululando que o vento parasse  
De açoitar minha pele de nervos.  
Veio o frio com olhos de brasa  
Jogou olhos em todo o meu corpo;  
Encontrei uma moça na rua,  
Implorei que me desse sua pele  
E ela disse, chorando de mágoa,  
Que era mãe, tinha seios repletos  
E a filhinha não gosta de nervos;  
Encontrei um mendigo na rua  
Moribundo de fome e de frio:  
“Dá-me a pele, mendigo inocente,  
antes que Ela te venha buscar”.  
Respondeu carregado por Ela:  
“Me devolves no Juízo Final?”  
Encontrei um cachorro na rua:  
“Ó cachorro, me cedas tua pele?”  
E ele, ingênuo, deixando a cadela  
Arrancou a epiderme com sangue  
Toda quente de pelos malhados  
E se foi para os campos de lua  
Desvestido da própria nudez  
Implorando a epiderme da lua.  
Fui então fantasiado a travesti  
Arrojado na escala do mundo  
E não houve lugar para mim.

Não sou cão, não sou gente – sou Eu.

Iroquês, Iroquês, que fizeste?<sup>15</sup>

Para Eduardo Jorge, o animal tem um papel essencial na constituição do que se entende por ser humano, sendo a alteridade portadora de sentido a partir da qual o humano compreende o mundo, atribuindo-lhe significados. A animalidade, aqui, relaciona-se ao que é externo ao homem: pele; roupa. Aquilo que cobre o seu interior: “A animalidade, existindo como uma rede de sentidos, repousa na textura, na película, no traço e naquilo que também lhe escapa porque é incognoscível” (JORGE, 2011, p. 186). O lobisomem de Pignatari, ao invés de ser coberto por uma pele elástica o bastante para permitir a transformação de uma criatura em outra e de possuir força e ferocidade incomuns, é despido de sua própria pele por um Iroquês<sup>16</sup>, e implora a um cão de rua que lhe ceda o couro de pelos malhados, pois tem

<sup>15</sup> PIGNATARI, Décio. *Pois, é, pois, poesia*. São Paulo: Ateliê, 2004. p. 34-35.

<sup>16</sup> “O que vem por um Iroquês, que poderia ser uma espécie de escalpe (retirar o couro cabeludo da cabeça), também está relacionado ao *écorchement*, um castigo e modo de tortura que implica a retirada da pele (compreendendo epiderme, derme e hipoderme), de modo que o corpo fica exposto pela membrana fibrosa que revela os músculos do corpo. Um antigo modo de punir crimes deixando a carne nua ou dito de outro modo: o corpo em carne viva.” (JORGE, 2011, p. 188)

vergonha do que sobrou de si mesmo sem sua pele. O revestimento roubado era o que assegurava a sua condição de humano, de forma que, agora, coberto por pele alheia, ele conclui: “Não sou cão, não sou gente – sou Eu”. A transformação ocorrida, se é que houve transformação, acontece da maneira mais trivial possível: uma simples troca de roupas, uma mudança superficial, algo bem distinto da metamorfose do homem que, nas noites de lua cheia, vira lobo, por dentro e por fora. Eduardo Jorge argumenta que

Décio Pignatari apresenta em seu poema algo que não está apenas na ordem do devir e dos mitos de transformações do homem que se cumprem ao longo dos séculos, pois também estamos diante de uma experiência malsucedida de transformação. Enfim, um desejo de metamorfose não realizado e que, por isso, abre a lacuna do humano para a vergonha de sua nudez sem pele (JORGE, 2011, p. 189).

A pele é o que garante ao lobisomem de Pignatari o seu lugar no mundo. Sem ela, não há para onde ir: “Fui então fantasiado a travesti/ Arrojado na escala do mundo/ E não houve lugar para mim.” A animalidade que encontramos no poema não é aquela da fúria e do instinto que desgoverna o corpo, mas a consciência da fragilidade exposta por um corpo nu. É a partir dessa perspectiva que Eduardo Jorge interpreta “a animalidade como algo inerente à pele” (JORGE, 2011, p. 191) e a nudez (o estar sem pele) como perda de sentido:

[...] lendo o “sem pele” a partir de Deleuze, o que existe, inclusive no plano da linguagem, é a perda do lugar do sentido, que é a superfície. Um corpo sem pele pode ser ainda um corpo desprovido de sentido. Porém essa é uma condição temporária, pois a pele de nervos também possui a capacidade de reorganizar o lugar de sentido, pois ela também é uma pele, mas no poema o caminho não chega a se definir como esse, pois o lugar de sentido parece ser outro: os distintos corpos com pele e a superfície organizada na pele de um cão que estão no poema. É na pele do outro em que o sentido está temporariamente se reorganizando (JORGE, 2011, p. 191).

A fragilidade do corpo, o estar vestido com pele alheia, a falta de um nome apropriado, a relação conflitante entre interior (aquele que necessita cobrir-se) e exterior (o que cobre), e a nudez que necessita ser coberta para que o sentido seja possível são questões que aproximam o lobisomem de Décio Pignatari do personagem de AO. A animalidade geradora de sentidos, conforme vimos, relaciona-se com as superfícies, com os revestimentos, ou seja, com o caráter que a pele (no sentido mais genérico possível) tem de abrigar o sentido. Nudez e animalidade, portanto, são palavras sobre as quais refletiremos mais um pouco.

### 4.3 A vergonha escondida sob a roupa torna-se poder

Dizer “o animal” é dizer muitas coisas, e assim é com muitas palavras. Quando dizemos “a verdade nua”, por exemplo, o que estamos dizendo? A nudez da verdade revelaria o quê? E se há possibilidade de nudez na verdade, também há a possibilidade de que a verdade esteja coberta, mas o que cobriria a verdade? Roupas, se fosse possível, mas não é, a não ser que “roupa” seja uma metáfora para? Quais são as roupas da verdade? Com o que ela se cobre - ou é coberta? Eis a questão, que foi só um exemplo. A questão de verdade é que começamos falando do “animal”, um ser vivente que é nu, como talvez pretendamos que seja a verdade. Outra coisa que podemos dizer do animal é que por ser nu, não pode estar nu, já que, conforme Derrida: “Assim, nus sem o saber, os animais não estariam, em verdade, nus” (DERRIDA, 2011, p.17). Essa talvez seja uma verdade, mas não uma verdade nua. A verdade nua é que não diremos “o animal está nu” por uma razão contra a qual não há argumentos: não queremos dizê-lo. Poderíamos, mesmo contrariando o que fora dito por Jacques Derrida, mas não queremos. As razões, os argumentos, as justificativas, as explicações, as citações e quaisquer outros tipos de artifícios que usaremos em prol de nosso desejo serão o que são: artifícios. Serão os artefatos com os quais cobriremos a verdade nua que é o nosso desejo e com os quais asseguraremos nossa condição de seres-humanos, já que esse é um discurso geralmente aceito, o de que o próprio do homem, o que o diferencia dos outros seres com vida, são as coisas que ele fabricou, suas ferramentas e instituições, são as coisas que não existiam antes dele, na natureza. Na espreita desse raciocínio, como um caçador que observa sua presa, podemos preparar uma emboscada utilizando como isca a pergunta “Mas sem suas invenções, artefatos e tecnologias, em suma, sem o que lhe é externo, o que há no homem, só no homem, e em nenhum outro ser?”. Ou, então: “Um homem nu continua sendo um homem?”

Na introdução de *O animal que logo sou*, as primeiras palavras de Jacques Derrida são “Para começar – gostaria de me confiar a palavras que sejam, se possível fosse, nuas”. Nuas como são os animais. Nuas como significantes sem significado estabelecido, “se possível fosse”. Um desejo impossível de manipulação absoluta da linguagem, sem resquícios e sem impurezas, é construído pela sequência de significantes “gostaria de me confiar a palavras que sejam nuas” e relativizado no interior da mesma sequência, através da oração “se



possível fosse”. A partir da ideia de impossibilidade, instaurada em seu discurso desde o início, Derrida reflete sobre as condições do homem e do animal, motivado principalmente pela vergonha que sentiu quando, nu diante de sua gata, percebera que ela o observava e que seus olhos eram incompreensíveis. A vergonha do filósofo, segundo seu relato, foi dupla, pois, ao ver-se sendo visto nu pelos olhos de uma gata, ele reflete:

Tenho dificuldade de reprimir um movimento de pudor. Dificuldade de calar em mim um protesto contra a indecência. Contra o mal-estar que pode haver em encontrar-se nu, o sexo exposto, nu diante de um gato que nos observa sem se mexer, apenas para ver. Mal-estar de um animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de animal-estar: a experiência original, única e incomparável deste mal estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu, diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece. Um olhar de vidente, de visionário ou de cego extra-lúcido. É como se eu tivesse vergonha, então, nu diante do gato, mas também vergonha de ter vergonha. Reflexão da vergonha, espelho de uma vergonha envergonhada dela mesma, de uma vergonha ao mesmo tempo especular, injustificável e inconfessável (DERRIDA, 2011, p.16).

A origem da vergonha que o filósofo sentiu também é dupla: no centro da reflexão estão sua gata e sua própria nudez, uma lembrando da existência da outra, indissociáveis. E, num único instante, como se o estado das coisas mudasse de repente, há um movimento involuntário de cobrir-se, de sentir-se um estranho diante do outro, o animal, de não poder mostrar-se, de não querer mostrar a fragilidade de um corpo de homem descoberto, sem pelos, sem nada. Essa vergonha, de que seria? No trecho anteriormente transcrito, Derrida fala de um “movimento de pudor”. “Pudor” (do grego, *aidôs*) “é a tendência a proteger a intimidade do indivíduo de invasão e comprometimento”<sup>17</sup>, palavras que não nos levam muito longe, ou, pelo menos, não até aquele momento abissal da primeira vergonha, quando o homem cobriu-se pela primeira vez, *por vergonha*, provavelmente muito depois de ter-se coberto porque sentia frio. Essa primeira vergonha talvez não fosse feita de pudor, mas do receio de exhibir nu um corpo frágil, lento e desajeitado, incapaz de garantir a própria sobrevivência por si, com as próprias mãos. Uma vergonha feita do desejo de esconder a própria fragilidade por dentro de uma pele de animal caçado, ou de animal caçador. Uma vergonha feita, talvez, de orgulho, diante do animal, sempre diante do animal. Uma vergonha que se torna poder escondida

---

<sup>17</sup> Paulo Geiger (editor). Dicionário online Caldas Aulete. Lexikon Digital. Página visitada em 23 de agosto de 2012.

dentro de uma pele de animal morto. Ou então vergonha de mostrar o interior repulsivo, cheio de hematomas e feridas cobertas por curativos sujos, como a criatura de AO.

Mas a vergonha de Derrida é um “movimento de pudor”, é o que ele nos diz, seguido de uma outra vergonha envergonhada de si mesma, e também é uma vergonha mítica que reencena o momento da primeira vergonha, o momento da “queda”:

Vergonha de quê, e nu diante de quem? Por que se deixar invadir de vergonha? E por que essa vergonha que enrubesce de ter vergonha? (...) Acontece aí alguma coisa que não deveria ocorrer – como tudo o que ocorre, em suma, um lapso, uma queda, uma falha, uma falta, um sintoma (e sintoma, vocês sabem, quer dizer também a queda: o caso, o acontecimento infeliz, a coincidência, o fim do prazo, a má sorte). É como se, há pouco, eu tivesse dito ou fosse dizer o interdito, alguma coisa que não se deveria dizer. Como se por um sintoma eu confessasse o inconfessável e, como se diz, eu tivesse querido morder minha língua (DERRIDA, 2011, p.16-17)

Parece-nos que a vergonha do filósofo é de estar nu diante de um animal, especificamente sua gata. Talvez vergonha por estar nu *como* um animal, provavelmente como sua gata<sup>18</sup>. No entanto, nus os dois, um estando e outro sendo, só um é capaz de envergonhar-se, é só o que podemos afirmar, pois pouco ou nada sabemos do que se passa na cabeça de uma gata que nos olha com “Um olhar de vidente, de visionário ou de cego extralúcido”. Diante de sua gata, o filósofo se pergunta “Teria eu vergonha como um animal que não tem o sentido de sua nudez?”, e logo em seguida “Ou vergonha como um homem que guarda o sentido de sua nudez?”(DERRIDA, 2011, p.18). E nós, diante das perguntas do filósofo, gostaríamos de saber o que seria a vergonha de um animal que não tem o sentido de sua nudez, ou se o sentido da nudez não é a origem da vergonha. Isso, apesar de nosso desejo, nós não saberemos, mas podemos, a partir da segunda pergunta que se fez o filósofo, perguntar-nos o que seria o homem sem o sentido de sua nudez. Ele seria ainda homem? Ou

---

<sup>18</sup> O texto não faz menção à vestimenta da gata de Jacques Derrida, pelo que vamos admitir que ela está, de fato, nua. A discussão que há pouco fizemos sobre “ser nu” e “estar nu” (sendo o primeiro coisa de animais e o segundo coisa de homens) pode ser relativizada quando o animal do qual estamos falando é um gato doméstico, ou uma gata, pois é costume entre algumas senhoras e crianças, e também entre alguns homens, vestir o seu gato. Assim, um gato doméstico, tal como o homem, pode “estar nu”, já que os donos de um gato vestido tendem a considerá-lo parte da família, e, como membro da família, ele está sujeito a algumas regras morais compartilhadas entre os entes humanos da casa. Entretanto, não cremos que um filósofo tão ocupado com profundas questões acerca do animal tenha, em sua própria casa, uma gata vestida, já que o vestir-se é coisa de seres humanos, como o próprio Derrida reflete em “O vestuário seria o próprio do homem, um dos “próprios” do homem. O “vestir-se” seria inseparável de todas as outras figuras do “próprio do homem”, mesmo que se fale menos disso do que da palavra ou da razão, do logos, da história, do rir, do luto, da sepultura, do dom, etc.”

seria um animal, essa sobra sem vergonha? Sim, porque sabemos que a roupa faz o homem, não que concordemos com isso, mas sabemos, e Derrida também, pois diz:

O homem seria o único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. Só seria homem ao tornar-se capaz de nudez, ou seja, pudico, ao saber-se pudico porque não está mais nu. E saber-se seria saber-se pudico. O animal, este, nu por não ter consciência de estar nu, crê-se que permaneceria tão alheio ao pudor quanto ao impudor. E ao saber de si que isso implica. (DERRIDA, 2011, p.18)

Creemos que as perguntas que fizemos há pouco, motivados pelas dúvidas do filósofo que um dia encarou sua gata e teve vergonha, não serão respondidas. Não por nós. Um homem sem suas roupas e tudo o que elas significam, direta ou indiretamente, quem seria? Ou o que seria? Não, não sabemos, mas continuemos a especular, não sobre a nudez de Jacques Derrida, mas sobre a nudez da criatura de AO, que, a partir de agora, chamaremos de lobisomem, por causa da semelhança que há entre ela e o lobisomem de Décio Pignatari.

#### **4.4 Matilhas: um só ou vários lobos?**

O lobisomem de AO, como vimos, não faz parte daquele grupo de criaturas em que há metamorfose completa. Chamá-lo de lobisomem é uma deliberação que só parece viável porque um poeta respeitado já ousou nomear assim uma criatura coberta por pele alheia, ainda que seja a de um cachorro de rua. O importante é criar a ilusão da compreensão. O lobisomem clássico sempre deixa de ser uma coisa para ser outra: o homem transforma-se completamente em lobo e vice-versa. Nas versões mais comerciais da lenda, como na maioria dos filmes de lobisomem, o homem transforma-se numa criatura que é, propriamente, o lobisomem, ou seja, num corpo com características de lobo e de homem. Em ambos os casos, o homem deixa de ser homem para ser outra coisa, e o momento da metamorfose não passa de um instante isolado que serve de ligação entre um estado e outro. Toda instabilidade e contradição de uma criatura que não pode ser nomeada, justamente por ser instável, contraditória e irreduzível à palavra fixa, é restrita ao momento de transição entre uma forma estável e outra, ambas nomeáveis. Não é o caso da criatura de AO. Apesar de estar sendo forçosamente chamada de lobisomem, sabemos que “não há nome viável para esses dois juntos”. A metamorfose, em AO, não é um curto instante de instabilidade entre dois longos períodos de estabilidade, mas uma mutação incompleta, um movimento que não se estabiliza e não se encaminha para lugar

nenhum, apenas vaga sem encontrar repouso. É uma simbiose malsucedida entre dois seres que se odeiam: um corpo que grita de dor mas é silenciado pela pele que o sufoca; uma pele cujos olhos imploram paz ao corpo que cobre (SCOTT, 2007, p. 39). A criatura simbiótica de AO tem um corpo diferente daquele do lobisomem clássico. É um corpo difícil de ser nomeado porque não é dotado de características específicas ou genéricas compartilhadas com outros indivíduos, mas sim formado pelas relações singulares e conflitantes que se estabelecem entre sua parte interior e sua parte exterior. É um corpo feito de afectos mais do que de órgãos:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p 43)

O movimento em que estão envolvidas as partes que formam o personagem de AO não é unidirecional, como aquele que conduz o homem ao lobo e vice-versa. Tampouco é um movimento que serve de meio a uma finalidade, como *tornar-se* outro. É um movimento ininterrupto, estável somente no seu vagar sem direção (ou multidirecional) e na sua incompletude, e que não conduz, mas precipita as partes umas nas outras: “[...] não posso tornar-me cachorro sem que o cachorro não se torne ele próprio outra coisa” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p 44). E nessa fusão incompleta, nesse meio do caminho, há algo que é difícil de nomear: “Não sou cão, não sou gente”. No entanto, o hábito de dar nomes às coisas é mais forte do que o incômodo de não saber nomeá-las, pelo menos no poema de Pignatari, chamado “O lobisomem”. Nós - o bando que escreve - também não estamos muito habituados a lidar com coisas que não podemos nomear, e é por isso que reduzimos a estranha criatura inominável de AO sob o rótulo de lobisomem. Cremos que isso facilitará a comunicação e que o leitor compreenderá, assim como compreendemos que, quando se diz “trabalhar é uma merda”, por exemplo, não estamos nos referindo precisamente a fezes. Ademais, há outro motivo pelo qual nos parece apropriado o reducionismo: a relação que o personagem tem com lobos, ou melhor, com a *matilha*.

No capítulo Um só ou vários lobos?<sup>19</sup>, Guattari e Deleuze, a partir de um artigo intitulado “O inconsciente” e publicado em 1915 por Freud, criticam os procedimentos

---

<sup>19</sup> DELEUZE; GUATTARI. 1995, p. 39.

redutores dos quais o pai da psicanálise se utilizou para analisar um famoso paciente seu: o Homem dos Lobos<sup>20</sup>. No que cabe à nossa discussão, convém destacar que, segundo Deleuze e Guattari, Freud atribui certa primazia à palavra em relação ao que ela representa, sendo a palavra aquilo que confere identidade e unidade às coisas. Mesmo que não exista, objetivamente, identidade nem unidade, a palavra é capaz de criá-las artificialmente. Sobre isso, comentam:

Pode-se observar que as palavras são tomadas aqui num uso extensivo, quer dizer, funcionam como nomes comuns que asseguram a unificação de um conjunto que elas subsumem. O nome próprio só vem a ser um caso extremo de nome comum, compreendendo nele mesmo sua multiplicidade já domesticada e relacionando-a a um ser ou objeto posto como único. O que é comprometido, tanto do lado das palavras quanto das coisas, é a relação do nome próprio como intensidade com a multiplicidade que ele apreende instantaneamente. Para Freud, quando a coisa explode e perde sua identidade, ainda a palavra está aí para reestabelecer uma unidade que já não estava nas coisas (DELEUZE; GUATTARI. 1995, p. 41).

O procedimento freudiano pode ser exemplificado no reducionismo que impomos ao lobisomem de AO, chamando-lhe assim. No entanto, sabemos que a parte mais importante ficou de fora: o que há de inominável nele; a matilha que o constitui. Sob o nome de “lobisomem” nós matamos a matilha toda, em busca de uma unidade que, para Guattari e Deleuze, é coisa de quem não é capaz de ouvir os rumores das multidões, mas somente a voz de papai<sup>21</sup>. O lobisomem que queremos propor é muitos lobos:

---

<sup>20</sup> Sergei Konstantinovitch Pankejeff foi um aristocrata Russo de Odessa, conhecido por ter sido paciente de Sigmund Freud, que lhe deu o pseudônimo de Homem dos lobos (der Wolfsmann) para proteger a sua identidade, depois de um sonho que Pankejeff teve de uma árvore cheia de lobos brancos. Freud descreveu o sonho do Homem dos lobos da seguinte maneira:

"Sonhei que era noite e que eu estava deitado na cama. (Meu leito tem o pé da cama voltado para a janela: em frente da janela havia uma fileira de velhas nogueiras. Sei que era inverno quando tive o sonho, e de noite.) De repente, a janela abriu-se sozinha e fiquei aterrorizado ao ver que alguns lobos brancos estavam sentados na grande nogueira em frente da janela. Havia seis ou sete deles. Os lobos eram muito brancos e pareciam-se mais com raposas ou cães pastores, pois tinham caudas grandes, como as raposas, e orelhas empinadas, como cães quando prestam atenção a algo. Com grande terror, evidentemente de ser comido pelos lobos, gritei e acordei. Minha babá correu até minha cama, para ver o que me havia acontecido. Levou muito tempo até que me convencesse de que fora apenas um sonho; tivera uma imagem tão clara e vívida da janela a abrir-se e dos lobos sentados na árvore. Por fim acalmei-me, senti-me como se houvesse escapado de algum perigo e voltei a dormir."

<sup>21</sup> “Papai”, para Freud, era um dos grandes representantes da Unidade, e também era uma de suas palavras preferidas, junto com “castração” e “Édipo”. Deleuze e Guattari comentam: “Freud conhece somente o lobo ou cão edipianizado, o lobo-papai castrado castrador, o cão de casinha, o au-au do psicanalista” (DELEUZE; GUATTARI. 1995, p.42)

Eu lhe digo: gostarias de ser um lobo? Resposta altiva – é idiota, não se pode ser um lobo, mas sempre oito ou dez lobos, seis ou sete lobos. Não seis ou sete lobos ao mesmo tempo, você, sozinho, mas um lobo entre outros, junto com cinco ou seis outros lobos” (DELEUZE; GUATTARI. 1995, p. 42)

Agora tentemos nos redimir do nosso reducionismo, buscando no texto de Paulo Scott cada um dos lobos que constituem o lobisomem de AO.

#### 4.5 Os lobos

Ele. Ele é um corpo sem pele que “acorda gélido, acaricia o que sobrou da namorada sob o lençol. Sua bexiga arde de frio. Sai da cama, o pé direito bate na xícara, o pó se espalha” (SCOTT, 2007, p. 39). Ele já não é um só, pois, depois de escarpelar a namorada, demonstra que também é afetuoso, acariciando-a.

A pele. “A pele (não se sabe de quem) aguarda sob a água morna do chuveiro, os olhos dela miram-no pedindo paz” (SCOTT, 2007, p. 39). A pele não deve ser a da namorada, já que o narrador diz que “não se sabe de quem” (é a pele). Isso sugere que Ele deve ter um estoque de peles em casa, e que já não lembra de quem são.

Eles. Ele e mais a pele, ou seja, aquilo que estamos chamando de “o protagonista de AO” e de “lobisomem”. O momento da “metamorfose” é este: “Ele prossegue, ajoelha-se para tomá-la e vesti-la. A pele está apertada, ele fica aos berros dentro dela. Ninguém ouvirá. A pele não sabe realmente quem é, apenas que há gritos intermináveis dentro dela” (SCOTT, 2007, p. 39-40)

Filho, avô e pai. Depois de sair de casa, o personagem (Eles) vai à casa de seu pai para lhe pedir dinheiro. Passam o dia na casa do velho, maltratam a empregada e sua filha, “bebem toda a cerveja, assistem a sessão da tarde inteira (riem, choram), que festa!”. Antes de irem embora, o velho lhes dá “cinco notas de vinte”. Lá fora, um menino os aguarda. “Conseguiu, pai?”, pergunta o menino, referindo-se ao dinheiro. “Não, esse velho não presta, conversamos até agora, eu disse pra ele que se não tivesse os vinte e cinco, ao menos me desse quinze ou dez, mas nem isso. Desalmado!”. Então o menino diz “meu filho vai morrer”.

Em duas frases do menino, a criatura revela ser, além de filho do velho, também pai do menino e avô do filho do menino. Disso todos sabemos: nunca somos uma coisa só.

Narrador. Apesar do conto ser narrado em terceira pessoa, a relação entre o narrador e Eles não é a de sujeito e objeto plenamente separados. Narrador e personagem compartilham

sentimentos e impressões, de modo que não é possível afirmar se algumas inferências são de um ou de outro. Para exemplificar, transcreveremos a primeira parte do conto, em que essa indistinção está mais pronunciada. As expressões sublinhadas são aquelas em que há tal ambiguidade:

Trinta e quatro de agosto. O ventilador roda, insistente. Ele acorda gélido, acaricia o que sobrou da namorada sob o lençol. Sua bexiga arde de frio. Sai da cama, o pé direito bate na xícara, o pó se espalha. Quarenta mil\*. Tenta recolher, desiste. Os pregos sob a pele do braço direito incomodam, ao redor deles há hematomas quase pretos. Foi estupidez brigar com o pai dela, socá-lo daquele jeito. Saudade! O que o merda entende de saudade?\*\*\* Segura a glândula, abre os curativos, pega a pomada, espalha sobre as feridas, fecha com a mesma gaze. Vai até a cozinha. Droga! O vizinho começa a tocar o Paulinho da Viola de sempre. Abre a geladeira, os pães de sanduíche (sacos e sacos da mesma marca) aguardam os fungos se multiplicarem. Estão quase prontos, pensa. Pega três ovos, duas maçãs, a urina fervida da ex, põe no liquidificador. Bate. A mão desliza até o controle remoto. Pronto! O som explode nas oito caixas espalhadas pela cozinha, acaba com o Paulinho da Viola. Desliga o liquidificador, cõa, usa o caldo para regar as violetas. Vai ao banheiro. É forte o cheiro de queimado (SCOTT, 2007, p. 39).

Em relação ao primeiro termo sublinhado e considerando a bizarria do personagem, não podemos descartar a hipótese de que ele é capaz de contar quarenta mil pedacinhos de xícara espalhados pelo chão. Se estivéssemos diante de um conto de Aluísio de Azevedo e nos deparássemos com a mesma expressão, afirmaríamos categoricamente que o narrador é onisciente e está na terceira pessoa, pois num romance realista-naturalista só o narrador tem o dom de saber, instantaneamente, a quantidade de cacos de uma xícara que se quebra. Não é o caso do conto de Paulo Scott.

Em relação à frase sublinhada e demais expressões a seguir há uma intromissão do narrador nas lembranças do personagem ou é o próprio narrador quem está arrependido e com saudade? Ao que parece, a marca textual da ambiguidade entre narrador e personagem está nas exclamações: “Saudade!”, “Droga!”, “Pronto!”. Pouco podemos dizer sobre quem as enuncia.

Infelizmente, temos que admitir que nossa tentativa de mapear cada membro da matilha que forma o lobisomem de AO não teve êxito. Por quê? Porque “cada membro” é uma redução tão arbitrária quanto qualquer outra. Decompor uma multiplicidade em unidades é sempre aspirar ao Uno, e esse é justamente o procedimento que gostaríamos de evitar, se fôssemos capazes. Pelo menos descobrimos que “cada membro” é mais do que uma simples

unidade: Ele é um assassino, mas é também é afetuoso; A pele não se sabe de quem é, nem mesmo ela sabe; Eles são, no mínimo, dois; Filho, avô e pai são diferentes condições que Eles assumem no decorrer do conto; o Narrador confunde-se com o personagem através de expressões que ou são de ambos, ou não sabemos de quem são.

#### 4.6 Meio do caminho

Visto que estávamos tão bem intencionados e que não chegamos a lugar algum, devemos nos perguntar: onde está o problema? Observe que a pergunta comporta uma ambiguidade: o caso é de saber *onde está o problema* ou então de *considerar um problema o fato de não termos chegado a lugar nenhum*? Não responderemos satisfatoriamente a nenhuma das perguntas, mas faremos algumas considerações.

Se o caso é de saber *onde está o problema*, é porque supomos que, positivamente, há um problema. Pois, então, há um problema, que é o seguinte: chamamos de lobisomem o protagonista de AO, mas logo nos arrependemos, porque julgamos que era um reducionismo chamá-lo assim. Depois tentamos nos redimir ao resgatar o que havia ficado de fora: a matilha que constitui o nosso lobisomem, ou seja, cada um dos lobos. Para nossa surpresa, descobrimos que “cada um dos lobos” era também uma matilha, e que o procedimento do qual nos valemos (desmembrar o lobisomem em lobos, ou o todo em unidades) não nos levou muito longe, pois era o mesmo procedimento redutor que utilizamos ao nomear o lobisomem, só que em outra escala. Ficamos com a impressão de ter andado em círculos. Deveríamos ter compreendido antes que cada lobo é uma matilha cujas partes não se podem isolar sem que mudem de natureza, e que, no fundo, não há partes. As partes são unidades atribuídas às coisas, mesmo quando as coisas não têm unidade. O lobo não é um lobo fora da matilha:

O lobo como apreensão instantânea de uma multiplicidade em tal região não é um representante, um substituto, é um *eu sinto*. Sinto que me transformo em lobo, lobo entre lobos, margeando lobos [...] Não se trata de representação: não acreditar que se é um lobo, representar-se como lobo. O lobo, os lobos são intensidades, velocidades, temperaturas, distâncias variáveis indecomponíveis. É um formigamento, uma inflamação (DELEUZE; GUATTARI. 1995, p. 45)

Mas ao invés de procurar o problema de nossa análise, podemos questionar se o fato de não termos chegado a lugar nenhum é realmente um problema. Essa era a outra



interpretação para a pergunta que fizemos há pouco. Ficamos no meio do caminho: “Não sou cão, não sou gente”; “Não houve lugar para mim”. Parece que compartilhamos da mesma incompletude do sujeito sem pele, e assim também participamos do seu devir, incorporando-nos à matilha do lobisomem à medida que nos tornamos lobos. Vários lobos.

Não esqueçamos da pergunta: não chegar a lugar algum, estar incompleto, hesitante, planejar e não cumprir, não atingir o objetivo, constitui um problema? O próximo tópico é sobre isso.

#### 4.7 Unidunitê

No conto “Unidunitê”, tudo ocorre sob o signo da hesitação, de forma que as ações são interrompidas antes que resultem efetivamente em algo, ou seja, que conduzam a uma mudança. Os caminhos percorridos no conto são sempre incompletos, são caminhos que não levam ao outro lado. Tudo começa quando ele

Acorda com vontade de comer pastel de carne, beija-a na nuca, põe o lençol de lado, alisa as nádegas púberes, ensaia uma palmadinha que sai sem graça. Enterra os dedos no pote de margarina ao lado da cama, unta-se, vai entrando... Depois se limpa na fronha do travesseiro, abre a carteira, tira uma nota de dez, manda-a ao supermercado (ela odeia supermercados) (SCOTT, 2007, p. 23).

O que vem à tona logo no início, e que será constante durante quase todo o conto – exceto no final –, é a imediatez das ações cujas motivações não conhecemos. Cada frase apresenta um movimento físico do personagem através de verbos de ação no presente (acorda, beija-a, põe, alisa, ensaia, enterra, unta-se, vai entrando, se limpa, abre, tira, manda-a), como se fosse o roteiro de um filme sem diálogos. O personagem não se apropria de sua voz em nenhum momento, tudo o que faz é agir maquinalmente conforme a onipotência de um narrador em terceira pessoa que lhe nega as palavras e os pensamentos. O máximo que faz é balbuciar uma ordem (“manda-a ao supermercado”). Ao final do trecho transcrito, o foco narrativo muda, incidindo sobre “ela”, a respeito da qual sabemos algo mais do que as ações que pratica: ela *odeia* supermercados. É o primeiro verbo do conto que exprime um sentimento. E pouco depois de sair de casa para ir ao supermercado, algo ainda não formulado começa a insinuar-se nos pensamentos da personagem, quando ela

para em frente a uma ferragem (ao lado de uma das portas, afixaram um comunicado sobre a infestação de ratos no bairro), seu olhar desvia pro interior da loja. Entra e encontra algo que lhe chama a atenção: saquinhos plásticos transparentes com umas pedrinhas cor-de-rosa dentro. Lê as instruções, leva três (SCOTT, 2007, p. 23)

A sequência de ações acima destoa do que foi narrado até este ponto, contrapondo-se às ações autômatas do personagem que está sob o foco narrativo nas primeiras linhas da história e também às ações passivas da própria personagem que vai ao supermercado a mando do companheiro. Até então, o que havia era a descrição de uma manhã aparentemente normal na vida de um casal: acordam, ela faz sexo oral, ele dá dinheiro para que ela vá ao supermercado comprar o almoço, ela obedece e faz as compras. Mas na volta ela é surpreendida por um comunicado sobre a infestação de ratos no bairro, e então compra veneno para ratos. No entanto, tal sequência de ações singulares (o comunicado sobre a infestação e a compra do veneno) está concatenada, sem nenhum destaque, com as outras ações mais triviais, como se todas fossem regidas pelo mesmo automatismo e pela mesma passividade. Além disso, a impressão de que não ocorreu nada de singular é reforçada pela relação estabelecida entre o comunicado sobre a infestação de ratos e a compra do veneno.

O movimento sutil que transforma os eventos cotidianos em estranheza é uma das forças mais pungentes da escrita de Paulo Scott. A bizarrice se parece tanto com as ações mais triviais que quase nos passa despercebida, não só porque é tratada sem nenhuma ênfase, mas porque contamina os elementos vulgares com sua estranheza, tornando-os mais bizarros à medida que se torna ela mesma mais banal. Quase não estranhemos que soníferos, veneno de rato e pastéis sejam o cardápio do dia, quando, “no apartamento, pega a cartela de soníferos escondida sob o porta-talheres, abre dois dos saquinhos, prepara o guisado, recheia a massa, frita os pastéis”. Também não nos parece absurdo que um almoço potencialmente fatal seja narrado sem nenhuma afetação:

Uma e quinze, vai ao quarto acordá-lo. Ele almoça em silêncio. Ela aguarda, recolhe a mesa, prepara uma xícara de café, leva ao quarto. Sentado à cama, ele manda que ela se ajoelhe, pega-a pelos cabelos. Assim...assim, terneirinha, assim... Adormecem (SCOTT, 2007, p. 24)

Apesar disso, ainda que uma atmosfera homicida esteja pairando sobre esse almoço aparentemente tranquilo, a morte não acontece. Se ele tivesse provado o veneno, certamente não teria ânimo para esperar o café e nem para mandar sua companheira fazer sexo oral. Mas,

então, o que foi feito dos dois saquinhos de veneno que ela abriu enquanto preparava os pasteis? Nada. Ela abriu dois dos saquinhos, mas não utilizou o veneno. Essa incompletude no gesto da personagem nos leva a deduzir que há mais de uma força agindo sobre ela: uma ativa, que é responsável pela compra do veneno e pela abertura dos saquinhos; outra passiva, que é responsável pela submissão com que acata às ordens do companheiro e pela hesitação no momento de envenená-lo. Mas qual dessas forças exerce maior influência sobre a personagem? Demos prosseguimento à história, do ponto onde paramos, para tentarmos responder à pergunta:

Duas e dez (repentino duas e dez), ela salta da cama, pega a bolsa, corre para o emprego. Entra apressada no mercadinho, evita o olhar da patroa, ajeita-se atrás do balcão, mostra a língua pra câmera do circuito-fechado, espia a rua, nausea. Põe a mão sobre o ventre, aguarda uns minutos. Pega todo o dinheiro do caixa e uma garrafa de coca-cola do freezer, sai (eles não a percebem) (SCOTT, 2007, p. 24)

Esse é o trecho em que as coisas *parecem* mudar de lugar: o automatismo que até então governava as ações da personagem começa a ceder espaço àquela força ativa da qual falamos. Na primeira frase do trecho, as coisas permanecem sob o signo da passividade e da rotina: ela acorda e vai ao emprego. Adiante, porém, a personagem mostra a língua para a câmera do circuito-fechado. Pela primeira vez, ela mostra o próprio rosto. Seus gestos, a partir desse momento, denunciam que ela tem uma história própria, que ela não é somente o vulto, sem vontade e sem palavras que se mostrou até agora. A náusea que ela sente, acompanhada do movimento da mão sobre o ventre, insinua que não só a personagem começa a ganhar vida própria como carrega consigo uma nova vida. Ela parece muito convicta do que vai fazer quando pega o dinheiro do caixa, a coca-cola do freezer e sai escondida. Mas não nos apressemos no veredicto, vejamos o final da história:

Caminha pela Venâncio até o prédio de um conhecido seu, toca o porteiro-eletrônico. Não está. Encosta-se nas grades do edifício, abre o refrigerante, tira o saquinho plástico do bolso, põe as pedrinhas cor-de-rosa uma a uma dentro da bebida, abre a bolsa, pega o dicionário de nomes próprios e a caneta com a tampa mordida. Lucas, ela gosta de Lucas. Deixa a garrafa de lado (SCOTT, 2007, p. 24)

A personagem age à nossa revelia. Parece que a julgamos mal quando dissemos que ela era dominada por aquela força passiva que a fazia submissa como uma máquina. Ou foi

por acaso que ela levou consigo o saquinho de veneno que sobrou ao trabalho? Pouco provável, pois a maneira resoluta com que misturou o veneno ao refrigerante sugere que as coisas já estavam planejadas. No entanto, o plano consiste em delegar uma decisão ao acaso: tomar a coca-cola envenenada ou escolher um nome para o filho? Unidunitê. Nesse jogo, a força ativa e a força passiva se anulam, pois a responsabilidade pelo futuro é delegada a um lance que é ativo e passivo simultaneamente: o lance de sorte ou de azar. Só resta o que o acaso escolher: tomar a coca-cola envenenada ou escolher um nome para o filho? Lucas, ela gosta de Lucas. Deixa a garrafa de lado.

Tudo fica a meio do caminho: ela compra o veneno, mas ninguém é envenenado; ela caminha até o prédio onde mora um conhecido seu, mas ele não está; ela insinua que vai beber o refrigerante com veneno, mas deixa a garrafa de lado. No seu pensamento, o comunicado sobre a infestação no bairro e as pedrinhas cor-de-rosa. Entre ela, o veneno, a hesitação homicida, e os gestos incompletos não haveria um devir rato, feito das forças contraditórias que (des)governam suas ações? Não queremos dizer, de modo algum, que está ocorrendo qualquer tipo de metamorfose com a personagem, no sentido unidirecional de tornar-se rato, mas sim que o veneno, a repugnância do gesto homicida (ou do suicídio, ou do aborto) e a incompletude das ações criam uma zona indistinta que avizinha a personagem e os ratos; que as forças que há pouco chamamos de ativa e passiva são as forças multidirecionais de um devir; que não há identificação entre ela e os ratos, mas

uma composição de velocidades e de afectos entre indivíduos completamente diferentes, simbiose, e que faz com que o rato se torne um pensamento no homem, um pensamento febril, ao mesmo tempo que o homem se torna rato, o rato que range os dentes e agoniza. O rato e o homem são absolutamente a mesma coisa, mas o Ser se diz dos dois num só e mesmo sentido, numa língua que não é mais a das palavras, numa matéria que não é mais a das formas, numa afectibilidade que não é mais a dos sujeitos (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p. 44).

O meio do caminho é que é o próprio devir: o não estar plenamente constituído, o não tornar-se algo estável, o não chegar ao termo, esse é o devir. O meio do caminho, para Deleuze e Guattari, é que é real, e não o ponto de partida ou o de chegada:

O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal

que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p. 18)

Para que sejamos coerentes com o que foi dito até agora, convém que não consideremos o fato de não termos chegado a lugar nenhum um problema. Já que estamos tratando de devires, é praticamente uma condição que não estabeleçamos os termos das coisas, que deixemos as perguntas pairando e que façamos do meio do caminho um lar seguro, se é que é possível.

Mas já adiantamos: não o é. O meio do caminho é lugar de ratos e medos, como veremos.

#### **4.8 Pusilânimes no café da manhã**

Um apartamento infestado por ratos e morcegos, e assombrado pelos piores medos de um homem, é o cenário sufocante do conto “Pusilânimes no café-da-manhã”<sup>22</sup>. Longe de ser um lar seguro e aconchegante que abriga o seu proprietário e o protege dos perigos do exterior, esse apartamento é a materialização do inferno psíquico de um homem apavorado e prisioneiro em sua própria casa.

As imagens oníricas que são descritas ao longo do conto compõem um pesadelo cujo tema é o medo que o narrador-personagem sente dentro de sua casa, pois só podem ser cenas de pesadelo uma “mancha negra assustadora” formada por morcegos que voam em círculo, uma carta escrita com a merda dos ratos que espreitam do lado de fora da biblioteca, ou um bando de pássaros mortos espalhados pelo chão da sala (SCOTT, 2007, p. 27-28). O medo que o personagem sente diante dessa fauna macabra é algo desmesurado – “[...] é enorme o pavor que sinto de ratos e morcegos (cheguei a comentar isso com o casal que me vendeu o apartamento)” –, como geralmente é o medo que se sente nos pesadelos. Ao contrário do medo que se sente no estado de vigília, o medo dos pesadelos não está misturado com outras sensações e pensamentos. O medo dos pesadelos é um medo que ocupa toda a atenção de quem sonha, ou seja, é medo puro, sem interferências. No entanto, o sentimento de pavor que está nas palavras deste conto, apesar de puro, não é um sentimento simples. Além dos ratos e dos morcegos, que sabemos que são fobias do personagem, há também uma inquietante

---

<sup>22</sup> SCOTT, 2007, p. 27.

dúvida oprimindo o seu coração: quem está do outro lado da porta, escrevendo recados misteriosos que aumentam cada vez mais o seu pavor?

Tranco a porta, acendo a luz, tento me recompor, [...]. Alguém bate à porta. Três vezes. Sinto a pressão nas costas. Dou mais uma volta na fechadura e me afasto (troquei os segredos das portas ontem, como pode?). Uma folha de papel é passada pelo vão, foi arrancada do bloco que deixei sobre a pia da cozinha. Hesito em pegá-la, meu coração parece que vai rebentar. Respiro fundo, pego. É uma letra torta e miúda (letra de alguém cansado), está escrito: abra a porta. Outra batida, e mais um bilhete: os morcegos foram embora, abra a porta. Saber que partiram aumenta meu pavor. Quem está aí?, pergunto. Não há resposta. Corro à escrivaninha, pego umas folhas A4, escrevo: quem é você? Passo a folha por baixo da porta. Logo vem a resposta: alguém que veio te visitar (SCOTT, 2007, p. 28)

Temos aqui os dois elementos essenciais do medo: a fobia, que reivindica para si toda a energia de quem ela domina; e o desconhecido do outro lado da porta, esperando para entrar, mas que não se revela. O medo é esse sentimento que se alimenta de uma dúvida terrível e sem termo, que faz com que o personagem sinta “um aperto na altura dos rins”, uma “pressão nas costas”, vontade de desmaiar e o coração prestes a rebentar. É um sentimento semelhante que escritor Guy de Maupassant colocou no coração do protagonista de seu conto *O medo*<sup>23</sup>.

Na história criada pelo contista francês, um navio está a caminho da África, e o seu capitão, logo após o jantar, diz à tripulação que sentiu medo num dia em que seu navio “permaneceu seis horas açoitado pelas ondas, com um penhasco encravado no ventre” (MAUPASSANT, 1999, p. 28). Depois de ouvir o capitão, um dos homens contesta suas palavras, dizendo-lhe que aquilo que sentira não era medo, mas “emoção, nervosismo, ansiedade”. O verdadeiro medo, diz o homem ao capitão,

é algo espantoso, uma sensação atroz, como uma desintegração da alma, um espasmo horrível do pensamento e do coração, cuja simples recordação dá estremecimentos de angústia. Mas quando se é valente, isso não ocorre nem diante de uma batalha, nem diante da morte inevitável, nem diante de nenhuma das formas conhecidas do perigo. Acontece em certas circunstâncias anormais, sob certas influências misteriosas e diante de riscos indefinidos. O verdadeiro medo é como uma reminiscência dos fantásticos terrores primitivos. Um homem que acredita em fantasmas, e que imagina ver um espectro na noite, deve experimentar o medo em todo seu espantoso horror (MAUPASSANT, 1999, p. 28).

---

<sup>23</sup> MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

Depois de dizer essas palavras, o homem relata duas situações em que sentiu o verdadeiro medo. A primeira foi quando percorria um estranho deserto onde soava um misterioso tambor, vindo de alguma direção indefinida, que aturdiava os ouvidos dos viajantes com seu “ruído monótono, intermitente, inexplicável”. A segunda - e essa nos interessa em especial - foi quando passou a noite na casa de um guarda florestal, situada num bosque sombrio no noroeste da França. O guarda que o recebeu havia matado um caçador, dois anos antes, e era atormentado por essa lembrança. Logo que o homem entra na casa do guarda, vê “um homem velho, de cabelos brancos e com o olhar arregalado e fixo, como de louco, [...] tendo na mão uma espingarda carregada”. Depois que o homem expõe o motivo de sua presença ali, o velho larga a arma e explica-lhe a razão da sua angústia: “Há exatamente dois anos, numa noite como esta, eu matei um homem. Quando se completou um ano, ele veio chamar-me, e esta noite eu estou certo de que voltará novamente. Por isso estamos todos intranquilos”. O hóspede já começava a aborrecer-se com o temor supersticioso do velho, quando

[...] o cachorro despertou bruscamente, levantou a cabeça, esticou o pescoço, olhando para a lareira com seu olhar quase apagado, e lançou um desses ganidos lúgubres, que fazem estremecer os caminhantes quando cruzam de noite locais ermos. Todos os olhos se voltaram para o animal, que permanecia agora imóvel sobre as patas, como obcecado por uma visão. O cão se pôs a ganir frente a algo invisível, desconhecido, espantoso sem dúvida, pois todo seu pelo estava eriçado. Lívido, o guarda gritou: “Ele o está farejando! Está farejando! Ele estava exatamente aí, quando o matei!” (MAUPASSANT, 1999, p. 33)

É a partir de então que o medo domina o coração do homem que, até pouco, zombava do temor do velho. Ele descreve o que sentiu:

Um grande calafrio me percorreu a espinha. A visão do animal naquele lugar, naquela hora, em meio a pessoas apavoradas, era algo horrível. Durante uma meia hora o cão ganiu sem mover-se. Um medo espantoso me ia penetrando. Medo de quê? Lá sei eu. Era medo, pura e simplesmente. Permanecemos imóveis, lívidos, à espera de um acontecimento horrendo, com o ouvido atento, o coração agitado, transtornados ao menor ruído. O cachorro se pôs a dar voltas ao redor da cozinha, farejando as paredes, sem cessar de gemer. O animal nos punha loucos. Então o meu guia se lançou sobre ele, numa espécie de paroxismo de terror furioso, agarrou-o, abriu uma porta de trás, que dava para uma espécie de cercado, e o lançou para fora da casa (MAUPASSANT, 1999, p. 33)

Temos agora uma situação muito semelhante àquela em que deixamos o personagem de “Pusilânimes no café-da-manhã”. Trancado na biblioteca de seu apartamento, ele é oprimido pelos bilhetes sinistros que são passados pelo vão da porta, por alguém que ele não sabe quem é, ainda que desconfie. Incapaz de suportar o peso do medo terrível que sente, ele implora:

Pare, por favor, escrevo. Não, seu covarde! As letras da folha estão em vermelho úmido. É sangue. Vou à janela, grito por socorro. Imediatamente, começam a arranhar a porta (parecem dezenas de unhas). Escrevo, desesperado: quem está aí? Ratos, é a resposta. Desta vez as letras do bilhete estão escritas com... não pode ser... O cheiro é insuportável. Sento na cadeira, começo a chorar. Fico escutando o arranhar na porta (sem intermitência) até amanhecer (SCOTT, 2007, p. 28)

Enquanto os personagens de Maupassant, trancados dentro de casa, são aterrorizados por algo misterioso vindo do bosque:

De repente, todos tivemos uma espécie de sobressalto: algo deslizava contra a parede externa, em direção ao bosque. Depois passou junto à porta, que pareceu apalpar com mãos trêmulas. Novo silêncio durante uns dois minutos, que nos deixou aterrorizados. Depois voltou, roçando sempre a parede, como uma criança com suas unhas. Subitamente apareceu junto à vidraça uma cabeça branca, com dois olhos luminosos como os das feras, e emitiu um gemido – um murmúrio como de quem se lamenta. (MAUPASSANT, 1999, p. 34)

A noite é alimento do medo. Até que ela acabe, o medo continua à espreita, arranhando a porta pelo lado de fora. É durante a noite que a razão é dominada pelas forças irracionais do sonho, forças que transformam os contornos bem definidos do dia em vultos desconhecidos. É durante a noite que o desconhecido se revela, mas sempre por trás da porta, envolto em escuridão, de tal modo que não se percebe nada além dos seus ruídos, dos seus passos, da sua sombra. O medo só se sustenta enquanto for desconhecido, enquanto estiver do outro lado da porta, e é a noite que lhe permite permanecer na penumbra. Enquanto o céu estiver escuro, os personagens dos contos de Maupassant e de Paulo Scott não serão capazes de abrir a porta para ver o que há do outro lado. Na casa próxima ao bosque, “Ninguém se atreveu a abrir a porta antes de entrever alguma claridade fora, pelas frestas da madeira”. No apartamento assombrado por ratos e morcegos, o personagem ouve resignado os ruídos na sua



porta até que o dia amanheça: “Quinze para as sete. O arranhar se interrompe. Espero uns minutos, abro a porta (evito olhar as marcas na madeira), entro na sala”.

Mas passada a noite, o dia elimina a vaguidão e os vultos, tornando os contornos definidos e iluminando com a razão tudo quanto era sonho. Era real o que estava atrás da porta, durante a noite? No conto de Maupassant, o que estava lá fora era o velho cachorro que guardava a casa. No de Paulo Scott, uma surpresa:

Há pássaros mortos espalhados pelo chão. Meu coração dispara novamente, pego as chaves do automóvel (só penso em sair do prédio e nunca mais voltar), corro até a porta da entrada, abro-a. Há nove pessoas paradas em frente a mim, todas com chapéu de festa de criança. Uma delas, segurando uma torta enfeitada com glacê colorido, se aproxima e me diz: seja bem-vindo! E outra, mais atrás: espero que nosso trote de boas-vindas não tenha sido pesado demais. Todos gargalham. Sorrio. Passo por entre eles. Recebo tapinhas nos ombros, dizem para eu não me preocupar com a limpeza do apartamento. Desço correndo os três lances de escada até a garagem. Abro o porta-malas do carro, pego a pistola e um pente extra de balas dundum, subo de elevador (SCOTT, 2007, p. 28)

Parece que o dia do personagem de “Pusilânimes no café-da-manhã” não será muito diferente do que foi sua noite. Diferentemente da aurora de Maupassant, as luzes que amanheceram para o personagem de Scott não dissolveram o pesadelo noturno, mas o complementaram. O trote de boas-vindas que os vizinhos prepararam não é menos assustador do que uma rataria que ocupa a sala. Não é um cachorro inofensivo que foi confundido com um fantasma, mas uma surpresa macabra preparada por vizinhos que não parecem muito bem intencionados.

A noite passou, mas o pesadelo continua.

#### **4.9 *Ratus hominis socius***

A presença animal nos contos que analisamos imprime no texto de Scott o universalismo que partilham aqueles que moram nas cidades. Por não pertencerem a nenhuma cultura específica, os animais urbanos são símbolos de uma cultura genérica que é a da grande cidade. Se há um animal que é companheiro fiel do homem das cidades, que partilha com o homem o espaço urbano, seja qual for o continente, esse animal é o rato<sup>24</sup>. Em nossa jornada

<sup>24</sup> Em finais do século XVIII, (os ratos) atravessaram o rio Volga e chegaram ao ocidente. Em 1728, alcançaram a Inglaterra, em 1750 a Prússia oriental, em 1753 chegaram a Paris e, em 1809, invadiram a Suíça. Lineu, o grande naturalista sueco que criou o sistema moderno de nomenclatura zoológica, não os

rumo à “conquista da natureza” levamos conosco os ratos. É irônico que um animalzinho tão próximo dos homens seja frequentemente a matéria dos seus pesadelos<sup>25</sup>. Nos contos de *Húmus*, vimos ratos que “ostentam feridas infectadas, rodeadas pela penugem cinza e escassa”, “seres solitários e problemáticos, muitos são psicóticos” (BULLAR, 2002, p. 19). Em “Pusilânimes no café-da-manhã”, que analisamos neste capítulo, os ratos são o que está do outro lado, na espreita, compondo um pesadelo feito do arranhar atrás da porta durante toda a madrugada, invisíveis e inomináveis pelo terror que suscitam.

A atmosfera criada pelos elementos relacionados aos ratos tem a violência, a repugnância, a doença, o veneno e o medo como matéria principal, e é sob essa camada sufocante que um devir rato infesta os gestos, os climas, os lugares, os pensamentos e as poucas palavras pronunciadas pelos personagens, envenenando tudo. Não é necessário que haja um rato em cena para que a bizarra criatura de AO participe de um devir rato: suas feridas sujas, seus hematomas quase pretos, sua doença e sua loucura colocam-no em comunhão com os ratos, mesmo que ele não se torne um rato. O devir não é uma questão de tornar-se, mas de estar em comunhão, mesmo que violenta e desagradável, como costuma ser a dos homens com os ratos. Ambos são seres da cidade, de todas as cidades.

É nesse sentido que dizemos que a relação entre homens e ratos na cidade é universal, o que não significa que haja identificação entre eles. O que há é uma *indistinção* em que são compartilhados certos (des)valores que a moral institucionalizada da cidade evita: a violência; a repugnância; a doença; a loucura. Por não conseguirmos identificar se tal personagem age como um ser humano ou como um rato é que parece trivial que o sujeito entediado do conto “Gentalha” assassine a todos os participantes da festa ou que a personagem de “Unidunitê” prepare pasteis e pense em veneno.

No entanto, depois de lermos Paulo Scott, o que mais assusta não são os ratos, e sim a impressão de que as insanidades, os gestos incompletos, a falta de sentido, as bizarrices e o medo nos são tão familiares.

---

incluiu na edição de 1758 de sua obra, por não terem chegado à Escandinávia até então. Em 1755, as ratazanas chegaram à América do Norte. Esse roedor é encontrado atualmente em todo o mundo, mesmo nas ilhas oceânicas desérticas e desoladas. As espécies mais conhecidas são a ratazana-negra (*Rattus rattus*) e o rato-marrom (*Rattus norvegicus*). É comum serem usados como animais de estimação, como alimento para outros animais ou mesmo na alimentação humana.” Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rattus> em 17/01/2014.

<sup>25</sup> *Murofobia*, *Musofobia* ou *Surifobia* é a fobia de ratos e camundongos. O primeiro nome vem de *Muridae*, nome científico da família dos ratos. O segundo nome é de origem latina (*mus* significando camundongo) e o último é de origem francesa, de *souris* que significa camundongo.

## 5 Conclusão: a névoa envolve o muro que envolve o Mal

As três obras literárias que serviram para as reflexões deste trabalho contam histórias que se passam na grande cidade: *Hotel Hell* nas paragens da grande São Paulo; *Húmus* num ecossistema híbrido em que longas avenidas movimentadas cortam uma floresta “sem nenhum propósito prático”; *Ainda Orangotangos* em Porto Alegre. São cidades em que homens e animais dividem o mesmo espaço, não somente o espaço físico, mas também o simbólico. Quando dizemos que os personagens dessas cidades são animalizados, não estamos dizendo que eles sofreram metamorfoses e deixaram de ser homens, mas que têm com alguns animais específicos – principalmente ratos e lobos – relações muito intensas: relações de devir.

As cidades - os grandes baluartes da civilização e da evolução do homem - expulsam de seu seio o que há de natureza (para se construir uma cidade, tapam-se ou desviam-se rios, morros são aplainados, florestas são desmatadas, animais selvagens são expulsos do seu habitat). O que geralmente se entende por cidade é aquilo que está apartado da natureza selvagem e hostil; o abrigo confortável e seguro que protege o homem dos perigos selvagens, garantindo-lhe um espaço cômodo em que ele possa se dedicar a atividades mais sublimes e intelectuais do que estar à espreita. Contudo, esse não é o tipo de cidade que está nas obras que analisamos. Nestas, a última coisa que a cidade oferece é segurança ou conforto aos seus habitantes. A cidade de *Hotel Hell* “sobranceia as escarpas do inferno”. A de *Húmus* tem “o céu avermelhado, quase escuro; o ambiente tenso, junto com as buzinas, falas, motores, o calor exalando do asfalto”. A de *Ainda Orangotangos* é um ecossistema infestado por ratos e em que um lobo enorme invade um apartamento na Avenida João Pessoa. Esta cidade não protege seus habitantes da natureza selvagem, mas ao contrário: ela é o lugar em que os habitantes estão frequentemente em perigo, vítimas e agenciadores de uma selvageria que parece impregnada no concreto e no asfalto.

A selva contra a qual o homem levantou muros para se proteger germinou no meio da cidade, sorrateira como os ratos que acompanharam o homem em cada cidade que ele construiu. Mas essa selva já não é a mesma que o homem habitava nos seus primórdios, quando era uma espécie acuada pelas feras selvagens. Nesse novo ecossistema, o homem é a espécie dominante, e ele mesmo faz o papel das feras, mas também das presas, do rebanho, do bando. É uma selva que não tem uma presença material pronunciada (há só indícios: os ratos, os lobos), mas que herdou todos aqueles traços simbólicos negativos atribuídos à selva

ancestral: tudo quanto se pode reunir sob o rótulo de “selvageria”. O que deveria ter ficado do lado de fora dos muros, cresceu no seio da cidade.

## 5.1 Os muros

O que estamos chamando de muros deve ser compreendido no sentido mais genérico possível, já que é tudo aquilo que representa delimitação do espaço, proteção contra o que é desconhecido e estabelecimento de um fora por oposição a um dentro. Na fisionomia da cidade o homem reconhece a sua incrível capacidade de separar as coisas e de estabelecer diferenças: os doentes ficam no hospital; os assassinos na cadeia; os fiéis na igreja; as famílias em suas casas. Os muros têm uma infinidade de manifestações: cercas, grades, placas de proibido, cachorros, polícia, portas e jaulas. Os critérios utilizados para definir o que fica dentro e o que fica fora são variáveis, mas a necessidade de defini-los parece ser constante. Michel Foucault, em a *História da Loucura*<sup>1</sup>, escreve em detalhes sobre como os homens europeus, do século XIV ao XIX, compreenderam o que genericamente se inscreve sob o título de loucura e utilizaram tal compreensão para isolar da sociedade aqueles que eram considerados loucos. Para o que cabe à nossa discussão, basta dizer que, muitas vezes nesse período, a animalidade e a loucura se confundiram, e por manterem laços estreitos com o Mal, deveriam permanecer longe dos homens de bem. A maneira de materializar essa distância entre diferentes tipos de homens foi o internamento. Foucault cita um relato de Desportes, um médico do século XVIII, em que este descreve os alojamentos de *Salpêtrière*, na França, um dos lugares destinados aos loucos:

habitação ainda mais funesta e frequentemente mais mortal é que no inverno, quando das cheias do Sena, os cômodos situados ao nível dos esgotos tornavam-se não apenas bem mais insalubres como, além disso, refúgio para uma multidão de grandes ratos que à noite se jogavam sobre os infelizes ali presos, roendo-os como podiam; encontraram-se muitas loucas com os pés, as mãos e o rosto dilacerados por mordidas muitas vezes perigosas, muitas das quais morreram (FOUCAULT, 1978, p. 148-149)

Que o louco divida a cela com ratos não parece um problema que atormentasse muito os homens do século XVIII, já que a loucura é percebida pelo que tem de animalidade, ou seja, ratos e loucos são mais parecidos do que loucos e homens não loucos. A maneira como

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

eram encerrados nas celas e a relação que tinham com seus “responsáveis” também demonstram que eram vistos mais como animais do que como humanos:

Os loucos acometidos por um acesso de raiva são acorrentados como cachorros à porta de suas celas e separados dos guardiães e dos visitantes por um comprido corredor defendido por uma grade de ferro; através dessa grade é que lhes entregam comida e palha, sobre a qual dormem; por meio de ancinhos, retira-se parte das imundícies que os cercam [COGUEL (1882 APUD FOUCAULT, 1978, p. 150)]

Foucault argumenta que os procedimentos utilizados no “tratamento” dos loucos eram, sobretudo, um sistema de segurança contra a violência dos alienados. No relato anterior, os loucos “acometidos por um acesso de raiva” é que são acorrentados “como cachorros”. A raiva do louco é que o torna perigoso, e o perigo que oferece é que o torna animal:

Mas o que é sobretudo importante é que esse perigo é imaginado sob as espécies de uma liberdade animal. O fato negativo é que “o louco ser tratado não como ser humano” tem um conteúdo bastante positivo; esta inumana diferença tem, na realidade, valor de obsessão: suas raízes estão nos velhos temores que, desde a antiguidade e sobretudo desde a idade média, deram ao mundo animal sua estranha familiaridade, suas maravilhas ameaçadoras e todo seu peso de abafada inquietude. No entanto, esse medo animal, que acompanha, com toda sua paisagem imaginária, a percepção da loucura, não tem mais o mesmo sentido de dois ou três séculos antes: a metamorfose animal não é mais o signo visível dos poderes infernais, nem o resultado de uma alquimia diabólica do desatino. O animal no homem não funciona mais como um indício do além; ele se tornou sua loucura, que não mantém relação alguma e não ser consigo mesma: sua loucura em estado natural. A animalidade que assola a loucura despoja o homem do que nele pode haver de humano; mas não para entregá-lo a outros poderes, apenas para estabelecê-lo no grau zero de sua própria natureza. A loucura, em suas formas últimas, é, para o classicismo, o homem em relacionamento imediato com sua animalidade, sem outra referência qualquer, sem nenhum recurso.” (FOUCAULT, 1978, p. 151)

O louco internado e o animal enjaulado, durante o classicismo, confundiram-se. Depois disso o que passou a ser entendido por loucura mudou bastante, mas nos parece que ainda preservam traços em comum. O mais destacado é aquele em que tanto loucura quanto animalidade são considerados estados anormais dos indivíduos. Ambas são “alterações” que prejudicam o organismo e o espírito saudáveis, ainda que as causas fisiológicas destas alterações não sejam determinadas. Loucura e animalidade não são determinadas por uma alteração fisiológica do organismo, mas por uma curteza moral localizada no espírito:

De fato, se o próprio suporte é bem visível em sua realidade material, a alteração que serve de causa imediata para a loucura não é, propriamente falando, perceptível; ela é ainda, no máximo, uma qualidade impalpável, quase moral, inserida no tecido da percepção (FOUCALUT, 1978, p. 217)

A animalidade expressa nos contos “Uma Fábula” (de *Húmus*) e “Ainda Orangotangos” (de *Ainda Orangotangos*) mantém esse traço de anormalidade que a aproxima da loucura. A expressão da “anormalidade”, nestes contos, toma forma de doença: o rato de “Uma Fábula” está morrendo e sofre de dores agudas; a criatura de AO é cheia de curativos e hematomas, além de não ter pele própria. Ambos os personagens não compartilham das mesmas leis que seus grupos. São anômalos que devem ocupar o lado de fora da cidade, por tudo que possuem de estranheza, de loucura e de doença. Não é a agressividade que faz deles selvagens, mas aquilo que possuem que foge a toda compreensão e a todo enjaulamento. Quando se internam os loucos e se prendem os animais nas jaulas, consegue-se vê-los a uma distância segura e pode-se afirmar: eles estão lá, do outro lado do muro ou da jaula, e não se confundem conosco, que estamos aqui. O muro é a invenção do homem que confere a pureza às coisas. É o referente material que mantém as coisas separadas e que permite que a ideia de pureza torne-se mais concreta. Os muros limitam o *contágio* e impedem que a doença do rato se espalhe.

## 5.2 Atrás dos muros

Mas diante dos muros, perguntamos: quem está do outro lado? A vertigem que sentimos diante do desconhecido é um sentimento genuíno, o muro é que é artificial. O medo que sentimos também é genuíno e, ainda que a porta esteja trancada, somos afetados pelo que está do outro lado. “Quem está aí?” pergunta o personagem de “Pusilânimes no café-da-manhã”. “Ratos” é a resposta. Inscritos sobre a penugem cinza dos ratos estão os predicados que deveriam ser mantidos separados do homem: repugnante, doente, faminto, bestial. Mesmo que o muro esteja a nossa frente, impedindo a passagem, ou que a porta esteja trancada à chave por nós mesmos, perguntamos: é possível estar efetivamente isolado do que está do outro lado? Parece-nos que não. Foucault fala do caráter contraditório das tentativas de isolar a loucura entre os muros:

Dir-se-ia que as fortalezas do internamento haviam acrescido a seu papel social de segregação e purificação uma função cultural inteiramente oposta. No momento em que, na superfície da sociedade, separavam a razão do desatino, elas conservavam nas profundezas as imagens em que uma e outra se misturavam e se confundiam” (FOUCAULT, 1978, p. 358)

A delimitação de espaços é o procedimento essencial para a estabilização de conceitos, sentidos e identidades. Tal como a cidade é feita de muros, cercas e portas, os sentidos e identidades são feitos de contornos que estabelecem um dentro e um fora. Como falamos no capítulo sobre *Hotel Hell*, o homem engole a cidade e é engolido por ela. Se há muros na cidade, há muros no homem. Se há muros no homem, há na cidade. A relação do interior com o exterior é gastronômica: um se alimenta do outro, e ambos são afetados. Os ratos atrás da porta também são o medo do homem que está do outro lado, isto é, eles não estão tão separados assim.

### **5.3 A névoa que envolve os muros**

Quando começamos a escrever este trabalho ainda não tínhamos percebido que os muros não são tão eficazes quanto parecem. No segundo capítulo, sobre *Hotel Hell*, a névoa está menos densa. Como foi a primeira obra em que trabalhamos, ainda pensávamos em metáforas e metamorfoses. Estávamos mais seguros e ainda não havíamos nos perdido no meio da névoa. Mas no híbrido corpo grotesco, incompleto e com os orifícios escancarados, já começamos a notar que interior e exterior se comunicavam, e que mantê-los categoricamente separados era apenas um artifício.

Em *Húmus*, no terceiro capítulo, já conhecíamos os *Mil Platôs* e a teoria do perspectivismo ameríndio, leituras que mudaram a nossa maneira de ver os muros: já não pensávamos no animal como representação do homem, à maneira das fábulas, e nem em transformações completas de homens em animais e vice-versa. A ideia de devir, desenvolvida por Deleuze e Guattari, pareceu mais produtiva para analisar os contos de *Húmus*. Se não pensamos em termos de representação – metáfora – há uma série de postulados que devemos momentaneamente esquecer. Sem a metáfora, que estabelece um corte entre uma realidade original e uma realidade representada, não se pode pensar em termos de signo e referente, magia e ciência, dentro e fora, ficção e realidade. Optamos por desenvolver esse pensamento em que categorias tão canônicas como realidade e ficção se confundem, e por isso “entramos

no jogo” de *Húmus*, interpretando de forma pseudocientífica os contos fantásticos de Paulo Bullar e, inclusive, considerando-o não apenas como autor, mas também como o “ser demoníaco semelhante a uma serpente” que ele diz ser. Em *Húmus* a névoa ficou mais densa e mais profunda, de forma que já não víamos muito bem o muro que separava o Bullar escritor do Bullar quimera; tampouco sabíamos se aquele que se movia por entre os arbustos azuis, rumo à montanha, era um homem ou um rato.

No capítulo quatro, sobre *Ainda Orangotangos*, a criatura sem pele forneceu matéria para desenvolvermos a discussão acerca de interiores, exteriores e meios do caminho. Organizamos este capítulo a partir de perguntas que não conseguimos responder. Apesar de tentarmos, nos perdíamos no meio do caminho. Tal foi a forma que achamos adequada à reflexão sobre um tipo de metamorfose incompleta, malsucedida, em que não há um ser transformando-se em outro, mas uma instabilidade constituidora de seres em simbiose problemática. A nossa pretensão foi de mimetizar o movimento de devir – sem termos fixos, sem partir de um ponto para chegar no outro – através de perguntas que não nos encaminhavam para *uma* resposta, mas que geravam novas perguntas. Na análise de *Ainda Orangotangos*, portanto, ao invés de apenas contemplarmos a névoa pairando sobre os muros, nós a utilizamos como ferramenta, de modo que nossa escrita também fosse afetada pelos devires de que tratava.

#### **5.4 O Mal**

Nos meios do caminho em que chegamos, geralmente ficávamos um pouco perplexos com nossas próprias operações mentais: chamávamos de “animalescos” alguns comportamentos que eram típicos de homens; reiterávamos que aquilo que está do outro lado da porta, o Desconhecido, é a forma do Mal; vinculávamos as ideias “animal” e “mal” como se fosse um dado biológico. Em suma: queríamos criticar o gesto arbitrário e artificial que articula o estabelecimento de categorias, mas utilizávamos um vocabulário estruturado em categorias. Durante todo o trabalho fizemos isso: pensamos religiosamente em termos de Bem e Mal, ao mesmo tempo em que nos debatíamos contra esse pensamento, tal como a criatura de “Ainda Orangotangos” aos berros dentro de uma pele que não se ajusta ao corpo.

O Mal do qual falamos, contudo, não é o Mal que se opõe simetricamente ao Bem. Utilizamos as palavras “bem” e “mal” por um hábito religioso que temos e porque não



achamos palavras melhores. Este Mal assimétrico não é o que está isolado do lado de fora, sem confundir-se com o que está dentro, mas é um Mal ambíguo que repele com a mesma intensidade que atrai. A matéria de que é feito esse Mal não é a maldade, mas a vertigem. Se tentássemos descrever este Mal através do léxico herdado da cosmologia judaico-cristã, é provável que não fôssemos longe, pois nesta o Bem e o Mal são valores absolutos que não admitem relativização. No entanto, a cosmologia *Araweté*, que serviu de fundamento para a teoria do perspectivismo ameríndio, tem palavras que parecem mais adequadas à tal descrição. Uma delas é *Mai-hete*<sup>2</sup>.

*Mai-hete* designa uma raça de deuses, a que foi responsável pela separação entre o céu e a terra no começo dos tempos, e também a que recebe as *in* (almas) dos *araweté* depois que estes morrem. Os *Mai-hete* têm as características físicas dos *araweté*, e ornam seus corpos de forma semelhante: “pele e cabelos untados de urucum vermelho-vivo, salpicados com plúmulas brancas do peito do gavião real; diademas feitos com as rêmiges das araras vermelha ou canindé” (CASTRO, 2011, p. 268). Mas além disso, os *Mai-hete* também ornam seus corpos à maneira das tribos inimigas dos *araweté*: “esplêndidos desenhos geométricos, gregas, losangos e riscos finos feitos com o suco negro-azulado do jenipapo”. Tal é o estilo dos *kaiapós*, temidos inimigos dos *araweté* (CASTRO, 2011, p. 268). Sobre o corpo dos deuses, portanto, há traços dos *arawetés* e dos seus inimigos, e essa ambiguidade não diz respeito somente à aparência dos deuses:

Com efeito, os *Araweté* afirmam que os *Mai*, mesmo sendo “como nós”, são ao mesmo tempo “como inimigos”. Não apenas porque se pintam como inimigos, mas, sobretudo, porque são ferozes e perigosos. Os *Mai* são antropófagos. Eles matam e comem os mortos assim que estes chegam aos céus. Em seguida, eles os refazem, mergulhando os ossos de suas vítimas em uma bacia de pedra cheia de água mágica, que ferve (- *pipo*, ferver ou fermentar) sem fogo. Os mortos então ressuscitam, tornando-se “como os *Mai*”, isto é, eternamente belos e jovens (CASTRO, 2011, p. 269).

Apesar de serem deuses, os *Mai-hete* não tiveram nenhuma participação na criação da humanidade. Nos tempos míticos, antes do céu ser separado da terra, eles viviam junto com os homens, e a relação de uns com os outros nunca foi harmoniosa. Apesar de belos e imortais, os deuses *araweté* não são mais “civilizados” do que os homens: os *Mai-hete* não cultivam o fogo e nem as plantas, mas são devoradores de gente (a água em que os deuses

<sup>2</sup> As informações que seguem, acerca da cosmologia e da língua *araweté*, estão no ensaio *Imanência do Inimigo*, de Eduardo Viveiros de Castro (CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Imanência do inimigo*. In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011)

ressuscitam os homens ferve sem fogo). São *Mai*, que quer dizer “divindade” (em oposição a *Bide*, que quer dizer “humanidade”), ao mesmo tempo em que são *uka-hete me'e*, “meramente existentes”, como os animais. Os *Mai* opõem-se à humanidade como deuses e também como animais famintos: são aquilo que o homem irá tornar-se, mas também são inimigos que devorarão o homem:

Ferozes mas esplêndidos, perigosos mas desejados pelos humanos, omófagos mas providos de uma supercultura xamânica, inimigos mas aliados, os *Mai* estão marcados por uma ambivalência fundamental: eles são ao mesmo tempo o “ideal de Ego” *araweté* e o arquétipo do Outro. Os *Araweté* olham-se com os olhos dos deuses, ao mesmo tempo em que olham os deuses do ponto de vista humano, terrestre e mortal (CASTRO, 2011, p. 272)

O Mal do qual falamos é constituído por uma ambiguidade parecida com a dos *Mai*: Mal e *Mai* são, ao mesmo tempo, o desconhecido que irá devorar a vítima e aquilo no qual a vítima vai se transformar. Este Mal é a simbiose conflituosa em que o homem com medo e os ratos atrás da porta se confundem: os ratos arranham a porta por fora e roem o homem por dentro. Apesar disso, o homem sente-se atraído pelo arranhar da porta, e há um desejo profundo de jogar-se aos ratos. Uma força selvagem que vem das entranhas do homem e que o impele a abrir a porta para que os ratos entrem e o devorem, tal como os *Mai* devoram os mortos para depois torná-los imortais. Essa é a forma do Mal que queríamos dizer. Um Mal que constitui o homem, e não um que está fora dele, encerrado entre muros. É o Mal que nos assusta justamente por percebermos que ele é nós mesmos, que o desejamos, e que muros não o detém.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007

ARISTÓTELES. *História dos animais*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Edunb, 1993.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Tradução Carmen Vera Cirne Lima. 6 ed. São Paulo: Globo, 1989.

COLONETTI, Milton. *Livros do Mal: um problema de história editorial* [dissertação]. Porto Alegre, 2010. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28060/000766121.pdf?sequence=1> em 25/12/2013

BULLAR, Paulo. *Húmus*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Péter Pán Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed.34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução Fábio Landa. - 2.ed. - São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EL FISIÓLOGO. *Bestiario medieval*. Barcelona: Obelisco, 2000.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. Tradução José Pereira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva: 1978.

GEERTZ, Clifford. *Transição para a humanidade*. In: O papel da cultura nas ciências sociais. Porto alegre: Editorial Villa Martha, 1980.

JORGE, Eduardo. *Lobisomem sem ameaças*. In: Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica. Maria Esther Maciel, organização. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

KAFKA, Franz. *Odradek*. Disponível em:  
<http://contosdocovil.wordpress.com/2008/05/30/odradek/>. Último acesso: 24/12/2012.

LESTEL, Dominique. *A animalidade, o humano e as comunidades híbridas*. In: pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

\_\_\_\_\_. *As origens animais da cultura*. Tradução Maria João Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito – Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

\_\_\_\_\_. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Maria Esther Maciel, organização. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

\_\_\_\_\_. *Poéticas do inclassificável*. Aletria, Belo Horizonte, v. 15, 2008b.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1999.

NIETZSCHE, Friederich wilhelm. *Genealogia da moral*. São Paulo: Editora Moraes, 1985.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Manuais de Zoologia: os animais de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno* [dissertação]. Belo Horizonte: 2009. Disponível em:  
[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7W4LR4/1/disserta\\_\\_o\\_eduardo\\_jorge.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7W4LR4/1/disserta__o_eduardo_jorge.pdf) . Último acesso em: 9 ago. 2012

PIGNATARI, Décio. *Pois, é, pois, poesia*. São Paulo: Ateliê, 2004.

PLINY THE ELDER. *Natural History*. Disponível em:  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+8.32&redirect=true> . Último acesso em: 9 ago. 2012.

PRINSTROP, Vinícius. *A selva social em Hotel Hell*. Disponível em  
[http://www.wlivros.com.br/IIjornadaestlit/artigos/port\\_bras/PRINSTROPVini.pdf](http://www.wlivros.com.br/IIjornadaestlit/artigos/port_bras/PRINSTROPVini.pdf) , em 16/08/2013.

\_\_\_\_\_. *O espaço dos seres imaginários*. Disponível em  
<http://www.wlivros.com.br/Vcoloquio/artigos/ViniciusEdilbertoPrinstrop.pdf> , em 16/08/2013.

\_\_\_\_\_. *O tempo desordenado em Hotel Hell*. Monografia. Porto Alegre: 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/40417> em 16/08/2011.

SCOTT, Paulo. *Ainda Orangotangos*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ainda Orangotangos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

TERRON, Joca Reiners. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. *Filiação intensiva e aliança demoníaca*. In: Novos estudos (pp.91-126). Cebrap, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a06n77.pdf> em 16/08/2013.

YELIN, Julieta. *Historia de animales: la fábula y el bestiario en la literatura latinomaericana de la segunda postguerra*. (Tese) – Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2008.