

Rosa e Clarice, a fera e o fora

Rosa and Clarice, the beast and the outside

*Eduardo Viveiros de Castro**

RESUMO

Versão editada da conferência “A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diferOnça”, ministrada no IEL-UNICAMP, 2013. Partimos da transcrição realizada pelo Laboratório de sensibilidades (<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2018/04/23/a-forca-de-um-inferno-rosa-e-clarice-nas-paragens-da-diferonca-transcricao-da-palestra-de-eduardo-viveiros-de-castro-no-ifch-unicamp/>), que foi conferida e revisada por Ingrid Vieira, e alterada e corrigida visando a publicação escrita por Alexandre Nodari. Posteriormente, o autor acrescentou passagens e modificou o texto com vistas à desoralização estilística, sem no entanto apagar o caráter de palestra falada.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Guimarães Rosa; devir-animal.

* (Museu Nacional/UF RJ)

Edited version of “A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diferOnça”, a lecture delivered in 2013 at the IEL-UNICAMP. The lecture was transcribed by the Laboratório de sensibilidades, and checked and revised by Ingrid Vieira and by Alexandre Nodari, who also adapted the text in view of its publication in written form. Finally, the author modified the lecture and appended some passages, having in mind its stylistic de-oralization, without, however, eliminating its spoken nature.

Keywords: Clarice Lispector; Guimarães Rosa; becoming-animal.

Nesta palestra descosida, rascunho de um ensaio que um dia ou nunca será escrito, vou dar voltas em torno de dois textos, um de Guimarães Rosa, outro de Clarice Lispector, o conto “Meu tio o Iauaretê” e o romance *A paixão segundo G.H.*

11

Os dois escritos têm proximidades superficiais óbvias, e foi um pouco por isso que os aproximei. Ambos descrevem uma relação que se poderia chamar de anômala entre um humano e um animal não-humano. “Meu tio o Iauaretê” é a estória de um mestiço de índio e branco que vira uma onça diante de um visitante (branco). Por sua vez, *A paixão segundo G.H.* é a narrativa de uma mulher que come uma barata. Dizer que “Meu tio o Iauaretê” é uma história de um mestiço que vai sendo dominado por um bloco de afetos antropófagos é um resumo passável de “Meu tio o Iauaretê”, ainda que evidentemente sumário. Já dizer que *A paixão segundo G.H.* é a história de uma mulher que come uma barata é dizer muito pouco sobre o livro – o que é em si significativo. Tantas outras coisas acontecem... é tão mais complicado comer uma barata do que virar uma onça... Mas essa foi um pouco a razão inicial pela qual eu os aproximei.

Na verdade, tal aproximação vem de um interesse meu antigo por um tema que venho estudando há muito tempo, o tema da antropofagia, tomado em um sentido que ignora a distinção entre “literal” e “metafórico”. Interessa-me, em particular, o tipo de transformação estrutural – uma diferença de códigos que

entretanto exprimem uma “mesma” mensagem – que se pode estabelecer entre a antropofagia ritual, guerreira ou funerária, registrada na literatura etnológica, e a noção estético-política de antropofagia proposta pelo modernismo brasileiro pós-22.

Estou me referindo, é claro, aos trabalhos de Oswald de Andrade e daqueles à sua volta na *Revista de Antropofagia*. Meu interesse pela obra de Oswald é anterior a meu interesse pela antropologia como disciplina e profissão. Na faculdade, pensava em estudar Literatura, cursar Letras, e Oswald foi um personagem fundamental para que eu formasse tal desígnio. Na época em que cursei a universidade, final dos anos 1960, começo dos anos 1970, havia um grande debate cultural entre duas esquerdas: a esquerda nacional populista e a esquerda *artista* ou esquerda existencial, se vocês preferirem. Debate que girava em torno do papel e valor da cultura popular, da cultura internacional, da cultura de massa. Tropicália de um lado, samba raiz de outro; os concretistas de um lado, os uspianos de outro; Zé Celso de um lado, Boal ou Vianinha do outro etc. Debate que estava no centro da “movida” cultural do final da década de 1960, e que tinha entre seus protagonistas a figura totêmica de Oswald e os agitadores Haroldo e Augusto de Campos, e Décio Pignatari. Descobri Oswald primeiro e só depois Lévi-Strauss, e por este, a antropologia. Virei etnólogo em função de um interesse por Lévi-Strauss, que me foi despertado por Luiz Costa Lima, meu grande mestre nos anos da graduação, que me aconselhou a fazer pós em antropologia. Trabalhei como seu assistente por algum tempo sobre a obra de Guimarães Rosa, contribuindo para a análise que Costa Lima fez do “Buriti”, uma das novelas de *Corpo de baile*. E com ele também tive vários cursos sobre as *Mitológicas* de Lévi-Strauss, nas quais, como vocês sabem, a onça tem um papel importante.

12

Foi a partir de meu estudo etnográfico junto ao povo Araweté, cuja cosmologia tem o motivo da antropofagia divina como central, que comecei a me interessar por ele de um ponto de vista antropológico. Os Araweté não praticam a antropofagia guerreira que tornou os Tupinambá do século XVI famosos; mas são parentes linguísticos e culturais destes, e parentes ainda mais próximos da mãe do onceiro do conto de Rosa, que é Tacunapéua ou Tacunhapé (povo tupi já extinto, da mesma região geral onde habitam os Araweté; o onceiro parece ter vindo no norte, do Pará, passando pelo Maranhão, pois fala nos Krahô – supondo que o conto se passe no sertão mineiro). Foi a partir, portanto, desse interesse pelos Araweté e pelo fenômeno da antropofagia que voltei, de certa maneira, a Oswald, à noção de antropofagia mobilizada pelos modernistas. Um outro tipo de antropofagia guerreira, digamos assim – a antropofagia como máquina de guerra estético-político-cosmológica, aríete contracultural, dispositivo “decolonial” *avant la lettre*.

Foi de certa maneira também por causa de minha opção profissional pela antropologia que ao reler, já etnólogo formado, “Meu tio o Iauaretê”, eu o fiz com olhos completamente diferentes dos que tinha quando o lera adolescente. Percebi que o conto de Rosa era um conto espantoso pela sua *veracidade*, sua capacidade de capturar microscopicamente o modo como um índio verbalmente interage com

um branco. Não só verbalmente: todos os aspectos da interação entre esses dois personagens nucleares, o narrador mestiço e o narratário branco, o destinatário da narração com o qual o leitor se identifica, eram profundamente verazes. E então eu reli “Meu tio o Iauaretê” com um olhar já marcado pela minha fuga antropológica (a decisão de fugir do Brasil da ditadura para dentro dele, para o sertão indígena), e percebi que aquele conto estava em continuidade radical com uma problemática propriamente indígena, continuidade até certo ponto misteriosa.

E foi por acidente, em seguida, que me deparei com Clarice Lispector, autora que, ao contrário de Rosa, só vim a ler muito tarde, cinco ou seis anos atrás, para minha vergonha. Nunca tinha tido um contato mais que superficial com seu trabalho; lembrava-me das crônicas de jornal, quando era menino ainda, e que achava aquilo uma literatura intimista, psicológica, “para moças”. Mas um dia, minha filha, na época com seus 13 anos, pediu-me para comprar *Laços de família*, que ela tinha que ler para a escola. Abri o livro, comecei a lê-lo por desfastio, e fiquei perplexo: “como é que eu nunca li essa pessoa?”. Em seguida, comprei ao acaso *A paixão segundo G.H.*, e aí foi como um soco no estômago ou uma pancada na cabeça – esse livro absolutamente espantoso. O que percebi, diante de *A paixão segundo G.H.*, é que o livro me colocava diante de uma relação entre o humano e o não humano – tema que me interessa de perto, por conta da importância que tem nos mundos indígenas – com uma sofisticação e uma profundidade que eu não conhecia. Aquele era um livro completamente diferente do modo como Rosa confrontava, com outros propósitos e outra linguagem, no “Meu tio o Iauaretê”, os conceitos de humano e não humano. Rosa é fera, mas Clarice é foda...

Foi assim então que resolvi começar pensar conjuntamente sobre esses dois textos. Pensá-los a partir de uma noção que começou por um trocadilho – ainda não é um conceito, mas já é quase mais que um trocadilho –, a noção de “diferOnça”. A expressão me surgiu em uma entrevista, quando, perguntado sobre a importância que a noção de diferença teria em minhas “teorias” sobre o pensamento indígena, respondi: “Não é um problema de diferença, é um problema de diferOnça”.

A “diferOnça” – que grafo com O maiúsculo para semelhar a gOela aberta da onça – era um trocadilho com outro trocadilho, esse sim de enorme densidade conceitual, que Jacques Derrida faz entre *différence*, com “e”, a palavra “diferença” em francês, e *différance*, com “a”, que se pronuncia quase igual nessa língua, e que poderia talvez se traduzir por “diferância”, “diferência” ou “diferrância”, com dois “r”, para conectar com “errância”, a *errance* que soa “dentro” de “*différance*”. O conceito de Derrida, jogando entre *différence* e *différance*, indistinguíveis oralmente mas distinguíveis graficamente, ilustra e apoia sua teoria da escrita, da diferença entre a escrita e a fala, e traz também outro sentido do conceito de diferença, o de diferir como separar, distanciar, adiar, isto é, espaçar no tempo, distinguir no tempo. Então, a *différance* aparece duplamente: é um diferir que é um adiar e desviar, um adiar como espaçamento e um adiar como retardar para mais adiante. Isso está ligado à metafísica do signo de Derrida, à sua filosofia da linguagem. Brinquei assim com esse conceito de *différance*, e me saí com essa: “Não, nosso problema é a *différonce*”.

Once é uma palavra algo rara em francês, designando um outro felino, o leopardo-das-neves (*Panthera uncia*). Aliás, os franceses chamam de “jaguar”, palavra tupi, o animal chamado por nós usualmente de “onça”, palavra derivada de um termo grego que gerou igualmente o “lynx” francês ou inglês e o nosso “lince”. Não é a única situação em que acontece isso, em que nós, no português brasileiro, tendemos a usar a palavra grega ou latina ali onde línguas europeias usam exclusivamente palavras tupi: “anta” e “tapir” é outro exemplo.

A “diferOnça”, portanto, é um trocadilho que me senti na obrigação de tentar transformar em conceito, como se eu tivesse comprado um sofá e agora fosse obrigado a construir uma casa em volta; uma tentativa de dar substância a esse conceito de diferOnça, de forma que ele exprimisse uma releitura político-antropofágica, antropofagicamente política e politicamente antropofágica, dos conceitos de diferença característicos do pós-estruturalismo, presente em Derrida ou (especialmente) Deleuze, pensadores que subverteram a linguagem da diferença, que herdei de minha formação estruturalista. Nesse sentido, pode-se dizer que estou tentando transformar a filosofia da diferença em uma filosofia da diferOnça (uma “diferença” onde ressoe anagramaticamente a “fera” e o “fora”, onde se ouça um diferir ferino e feroz) por via de uma retomada da problemática geral da antropofagia, no espaço entre, de um lado, o conceito propriamente etnológico de antropofagia ritual, que desenvolvi ao tratar do tema do canibalismo tupi em minha monografia sobre os Araweté –, e, de outro lado, a antropofagia como conceito metafísico-político oswaldiano, um conceito que implica uma teoria contracultural da cultura, na verdade toda uma contra-antropologia, uma teoria do *lugar comum* do humano no universo. (Lembremos que a antropofagia é “a única lei” do mundo humano, mas que a “devoração” é um princípio ontocosmológico.) É a partir dessas diferentes ressonâncias e relações da palavra-conceito de antropofagia enquanto devir não-branco e devir não-humano que visio a filosofia da diferOnça. A diferOnça é um conceito antropológico de conceito, para falar como Blumenberg (*Teoria da não-conceitualidade*). O conceito como armadilha, e vice-versa. Se a *différance* de Derrida se aproveita do duplo sentido latino, diferir-adiar (temporar) e diferir-separar (espaçar), a diferOnça ameríndia se aproveita do duplo movimento de diferir-absorver próprio do canibalismo: diferir como alterar-se pela incorporação do outro.

A minha questão, em última análise, é desenvolver as implicações filosóficas da antropofagia, no sentido lato da palavra; tomar a antropofagia, enfim – uso aqui uma expressão de Eduardo Sterzi –, como uma “ontologia política” original. Esse projeto de fazer uma teoria renovada da antropofagia, pegando a flecha lançada por Oswald ali onde ela caiu, onde ele a lançou, é aquilo em que eu e outras pessoas de minha geração, nesses 90 anos do modernismo, estamos envolvidos. A minha leitura de Rosa e Clarice entram nessa sequência. Vejo Rosa e Clarice em continuidade com Oswald, nesse aspecto. E vejo Oswald, Clarice e Rosa como os maiores pensadores brasileiros do século XX. Pensadores, literalmente. Sabemos que nas línguas menores, aquelas que não são as línguas da grande tradição europeia – inglês, francês, alemão

– e nos países menores, os países periféricos do Sul e do Norte, quem *pensa* são os escritores, quem exerce a função que cumprem os filósofos na grande tradição são os literatos: poetas, romancistas, ensaístas. Os escritores de “ficção” são as antenas da consciência dessas línguas e culturas. Isso não é exclusivo do Brasil; pode ser verificado no espanhol latino-americano, onde Borges certamente é um pensador de maior profundidade e penetração que qualquer filósofo argentino. O mesmo para as línguas eslavas, para línguas menores em geral. No Brasil do século XX, para ficarmos nele, Oswald, Clarice e Rosa são os três grandes pensadores brasileiros – há outros é claro, mas esses três formam o meu paideuma pessoal. Vejo os dois últimos, tomados a partir desse ponto, e pensando especialmente em “Meu tio o Iauaretê” e *A paixão segundo G. H.*, como desenvolvendo a herança oswaldiana, marioandradina também, a herança modernista, de modos muito originais. Acho difícil ler “Meu tio o Iauaretê” sem pensar no tema da antropofagia tal como formulado no modernismo; e acho também que Clarice está nessa “linha evolutiva”, para falar como Caetano Veloso. Oswald, aliás, dizia, pouco antes de morrer, que entre os grandes escritores que ele via naquele tempo estavam Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Clarice tem uma frase muito interessante, que está na conferência que fez no Texas sobre o conceito de vanguarda na literatura, um dos poucos textos teóricos seus: “*Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento*”. Encontrei a frase em Carlos Mendes de Sousa, autor de um livro magistral sobre Clarice Lispector, *Figuras da escrita*. Clarice continua: “Pensar a língua brasileira significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real, uma linguagem que é fundo e forma, a palavra é na verdade um ideograma”. O que me interessa aqui é essa ideia de uma língua que ainda não foi profundamente *pensada*, uma língua virgem, “inculta e bela”. Uma língua que foi deixada a cargo dos poetas e romancistas, que ainda não foi investida por uma figuração com força de conceito – cabendo então aos escritores fazerem isso. Ao mesmo tempo, ela diz que trabalhar essa língua é preciso pensar sociologicamente, linguisticamente etc. – vamos reduzir para “antropologicamente” – sobre nós mesmos. A ideia do escritor-ficcionista (poeta ou prosador) como pensador da periferia, filósofo extra-acadêmico, é uma ideia que me interessa muito. Acho que Clarice e Rosa são dois autores que exemplificam isso de maneira especialmente radical. Ambos com visadas, com horizontes filosóficos muito distintos e muito transparentes. Isso torna a ambos comparáveis; contemporâneos comparáveis por completamente diferentes entre si. Personalidades literárias antagônicas, de certo ponto de vista. Não poderia imaginar autores mais diferentes, o que não impediu, é claro, sua admiração recíproca.

Não preciso dizer que sou um amador em matéria de literatura. Meu conhecimento da fortuna crítica dos dois autores, desses dois textos em particular, é irrisório. Li muito pouco sobre eles: Walnice Nogueira Galvão, Benedito Nunes, Haroldo de Campos, agora Carlos Mendes de Sousa e alguns outros. Enfim, li alguma coisa da crítica, mas muito pouco, e meu conhecimento da obra completa dos dois é muito lacunar. A probabilidade de eu estar chovendo no molhado ou repetindo clichês é altíssima.

Começemos. Vou andar em círculos, porque o que tenho são notas e fragmentos de observações que se repetem. Vou comparar os dois autores e, ao mesmo tempo, tratá-los algo separadamente; enfim, cabe a vocês julgar se faz sentido ou não.

O primeiro laço forte de conexão, de continuidade entre Oswald, Rosa e Clarice é óbvio: “Meu tio o Iauaretê” e *A paixão segundo G.H.* remetem ambos ao tema oswaldiano do *matriarcado antropofágico*. No caso do “Meu tio o Iauaretê”, temos uma versão do matriarcado antropofágico como tragédia, e não como, para Oswald, utopia. Recordemos: o conto é narrado na voz de um ex-caçador de onças mestiço, filho de um homem branco com uma mulher índia, que renega sua ascendência paterna e reivindica seus laços com a tribo da mãe. Em outras palavras, o onceiro é um mestiço que *volta a ser índio*. Volta e reivindica sua indianidade; é um caboclo que se reindianiza, como, aliás, vamos vendo acontecer em várias regiões do Brasil de hoje, para escândalo e ódio dos donos do poder; um mestiço que se identifica com a figura espectral do Índio e seu duplo teriomórfico, a Onça. O conto termina, como se sabe, em tragédia, embora não saibamos exatamente *como* ele termina.

O texto de Clarice é um texto sobre o matriarcado antropofágico de toda uma outra maneira. Fala de uma mulher que pratica uma autofagia, dividindo-se/fundindo-se entre/em “sujeito” e “objeto”, devoradora e devorada. Há uma frase paradoxal no romance, como são tantas frases da Clarice nesse romance (e não só nele), em que G.H. diz: “Levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma”. Distinguir o suicídio do assassinio de si mesma indica precisamente a cisão, a fratura interna, na qual a dimensão antropofágica se manifesta pela devoração de uma barata que, na verdade, é a própria narradora humana: “*eu sou a barata*”, diz G.H. Por isso falo em autofagia.

Mas isso passa por uma relação complexa com a feminilidade. Pois se trata de uma barata mulher, a barata é fêmea, diz G.H., em uma dessas frases que são um soco no estômago. Ao prender a barata na porta para matá-la e a esmagando pela cintura, G.H. escreve: “o que é esmagado pela cintura é fêmea”. Há todo um devir-mulher dentro do romance, que envolve o matriarcado ou uma “matriarquia”, melhor, uma matriarquia. A barata é tematizada como barata-mãe, barata-Virgem Maria; e a protagonista, G.H., é uma voz evóica; G.H. se torna uma Eva, na verdade

uma arqui- ou anti-Eva, pois *perde o nome*, mora num Éden onde as coisas não têm nome – onde as coisas não têm seus nomes dados por Adão; um lugar ao mesmo tempo edênico e terrível, por ser um lugar aquém da palavra, sem “língua adâmica”: um mundo tornado (desde sempre?) *anônimo*.

Assim, o primeiro laço que liga esses dois relatos à questão da antropofagia é o matriarcado antropofágico vivido sob o modo da tragédia ou do fracasso. É importante lembrar que o livro de Clarice termina com um fracasso: G.H. volta mais ou menos para onde estava no começo, para antes de sua epifania entomofágica. O romance é a história de uma revelação, de um êxtase: uma mulher de classe média alta, escultora provavelmente diletante, que tem uma epifania no quarto de sua empregada (cuja ausência física, na diegese do conto – foi demitida –, faz dela uma presença metafísica crucial), entrando em relação com uma barata que a atira abruptamente no mundo do Fora absoluto, uma exterioridade radical – mas mundo do qual ela retorna no final. Ela não *se vê* no momento crucial: come a barata, mas fica inconsciente justo nesse momento. Não vê, não reflete, não registra o momento exato em que come a barata. G.H. diz que sua experiência foi uma espécie de *hybris*, de impiedade: pecou por orgulho, achando que podia comer a barata. Achou que um humano poderia comer um não humano assim, sem mais. E conclui: “a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata (...) a lei é que eu viva com a matéria de uma pessoa e não de uma barata”. O romance tem assim uma espécie de caída de volta na normalidade depois da epifania. Então há esse caráter anticlimático de fracasso (Clarice fala em um “êxtase sem culminância”), um decaimento do devir-inumano de G.H. No conto de Rosa, por sua vez, há o célebre final enigmático: o conto de certa maneira não termina, ou melhor, ele termina sem que saibamos exatamente como termina.

Outro tema que atravessa os dois textos é o tema do regresso. Não uma regressão à Natureza, como foi interpretado por alguns leitores e críticos que escreveram sobre “Meu tio o Iauaretê”, que pensam em termos de uma natureza pré-cultural. Não há absolutamente uma volta à Natureza, com “n” maiúsculo, mas uma volta àquilo que Clarice chama de “*natureza terrível geral*”. A “Natureza em oposição à Cultura” é uma coisa, a “*natureza terrível geral*” outra, muito diferente. O que se dá é uma volta que, ao mesmo tempo, é uma saída; *não é uma volta para trás (para dentro), mas uma volta para fora*. Este ponto é fundamental. Quanto mais Clarice entra, quanto mais a narradora “regride”, mais ela sai para fora. E no caso do movimento retrógrado do onceiro – trata-se de fato de uma volta à casa “materna”, um retorno à posição indígena, o que não é de forma alguma uma volta à Natureza; é uma recusa antes que uma regressão, uma contra-traição mais que um retrocesso. Mas esse regresso é impossível, é um “impossível retorno” como disse Walnice Nogueira Galvão. A metamorfose é assim um fracasso nos dois casos; dois relatos de metamorfose em que as duas metamorfoses fracassam. Ou melhor, dois relatos

de devires que não se completam. Em caso contrário, não teríamos os relatos, não haveria “lugar de fala” possível; o que nos diz alguma coisa sobre a essência mesma do gesto narrativo.

Esse é um ponto que Juan José Saer aborda na leitura arguta que faz de “Meu tio o Iauaretê”. O conto termina em uma situação indefinida. O onceiro vai se jaguarizando diante de um interlocutor, um “ouvinte” mudo com o qual o leitor se identifica – uma testemunha só ouvida por via das respostas do onceiro –; o mestiço vai sendo investido pelo bloco de afetos felinos progressivamente, *na linguagem*. Essa é a genialidade de Rosa aqui: é a linguagem que vai transformando o personagem em onça e não o contrário. Não é o personagem que vai transformando sua linguagem em uma linguagem de onça; é a linguagem de onça que vai transformando o personagem em onça. No final, o conto termina em uma situação como a do *freeze-frame* cinematográfico. O onceiro-onça está dando um bote em cima do personagem invisível, que tem um revólver na mão; mas não se sabe se ele atira, se mata ou não mata a fera, se a onça come o outro personagem ou se é morta por ele. A opinião mais comum dos críticos-leitores se inclina para um desfecho em que o onceiro é morto. Eu hesito.

Relendo ontem “Meu tio o Iauaretê”, de repente me dei conta de que a diegese do conto é muito estranha. Ele se parece com as atas de um interrogatório policial, como se você estivesse vendo o onceiro através daqueles espelhos com uma face só. Você vê o onceiro, mas não vê seu interlocutor (o espelho é uma coisa importante nos dois relatos). O conto é como se fosse uma confissão extorquida por esse personagem mudo e invisível, esse homem branco e rico – “gordo”, como diz o onceiro, “Mecê é lobo gordo” (a onça e o lobo...). O conto tem essa diegese bizarra, não se sabe desde onde ele está sendo narrado. É um drama, está claro, mas de onde ele viria? Foi uma gravação? Foi uma gravação feita pelo ouvinte branco, por esse personagem invisível? Um filme? Há uma terceira pessoa que grava?

E volta e meia o onceiro diz: “Mecê é que tá falando [e não eu]”. Isso é uma expressão típica dos sujeitos dominados mas recalcitrantes, subalternizados mas irredentos. “O senhor é que está dizendo...” – quem nunca ouviu isso? Por outro lado, há o contrário, há o onceiro repetindo: “Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não.” “Não fala que eu matei onça! Mecê escuta e não fala. Não pode.” “Se eu não beber muito, então não falo, não sei, já estou cansado...” O conto todo está marcado por uma série de metamensagens desse tipo, como se em todo o diálogo, na verdade, o onceiro dissesse para o outro que ele não pode dizer nada sobre ele onceiro. A fala sobre a fala é muito importante no conto, que sob certos aspectos poderia ser pensado também como uma transformação do célebre diálogo cerimonial entre o matador e o cativo no ritual antropofágico tupibambá.

O conto começa com o convite fatídico que se faz a um vampiro: “o senhor quer entrar? Pode entrar’ – Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. Á-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum.” Como é sabido, um vampiro só entra em uma casa se for convidado. Isso leva a uma questão séria: afinal de contas, aquela testemunha que ouve essa estória toda não teria ido lá para matar o onceiro? Esse branco não é,

na verdade, um pistoleiro de aluguel enviado para pegar aquele onceiro que estava matando gente, e, talvez, para tomar o seu lugar, virar o próximo onceiro? Ou, como diz Juan José Saer, talvez ele seja como Teseu no Labirinto: foi lá matar o Minotauro; não estava lá por acaso... Ele supostamente se perdeu no caminho, mas quem sabe isso esconde um propósito assassino? Quem sabe estamos frente a uma monstruosa armação, no sentido de “armaram para o onceiro”? Estão nos contando uma estória falsa. Michele Valois: “Meu tio o Iauaretê é uma narrativa do blefe, do engodo, do exagero, da omissão, do subentendido e do mal-entendido.” Um discurso sobre o múltiplo equívoco.

Temos então dois relatos de antropofagia. Devemos distinguir entre canibalismo *stricto sensu* e antropofagia, que são dois conceitos diferentes. O canibalismo em sentido próprio é o que se chama tecnicamente de alelofagia (‘comer-se um ao outro’): é canibal quem come alguém da própria espécie. A antropofagia, evidentemente, é uma forma de canibalismo quando humanos a praticam. As onças são antropófagas, mas elas não são canibais. Onça não come onça, come gente. Então há uma distinção a fazer: o onceiro – o caçador de onças profissional – torna-se antropófago porque se recusa a ser canibal. Foi virando onça, por isso não pode mais matar ou comer (dá no mesmo aqui) onça, e começa a matar e comer homem, como fazem as onças. Então ele jamais está numa posição canibal. Quando mata-comer gente, ele é onça; quando matava onça, ele era gente. No caso de G.H., ela é antropófaga porque come a si mesma. Ela, na verdade, devora a própria imagem humana ao comer a barata que ela é.

“Meu tio o Iauaretê” trata da relação entre o outro e a fera, a alteridade e a ferocidade. O texto de Clarice, para jogarmos com as palavras, não é sobre o outro, mas sobre o neutro (do latim *ne uter*, ‘nem um nem outro’). A fera e o outro, Rosa; o neutro e o fora, Clarice. Esse “neutro”, substantivo e adjetivo, é um operador conceitual de conhecido rendimento na prosa clariceana; ele se liga ao anônimo, ao inexpressivo, ao nu, ao insosso, ao seco, ao “puro”, ao Ser pré-qualitativo ou absolutamente sem qualidades: é a coisa em si, que é “Deus”. A alteridade e a neutralidade são tematizadas, nos dois textos, como anonimato. O onceiro não tem nome; ele tinha vários nomes, pode ser chamado por outrem por uma porção de nomes – Antonho de Eiesus, Bacuriquirepa, Macuncôzo, Tonho Tigreiro... mas quando está contando a história para a testemunha invisível, diz: “Agora, tenho nome nenhum, não careço”. (Poder ser chamado por muitos nomes já é não ter nenhum.) E G.H., de saída, não tem nome, apenas iniciais. Ela diz: “é suficiente”. Ambos os textos utilizam a ideia de anonimato como signo e operador daquilo que *A paixão segundo G.H.* chama de “perda da montagem humana”: o personagem se desmonta, sua humanidade se desfaz. Ambos os protagonistas rumam ao inumano.

Duas histórias de antropofagia, como eu disse, e dois modos simétricos de se desumanizar: de um lado, comer o homem, e de outro, “comer o imundo”, expressão de G.H.. Comer o imundo é comer o que o homem não come; é aquilo que o Levítico proíbe. Mas a suprema imundícia consistiria em comer o homem, que é a essência daquilo que o homem não come: a barata é uma transformação do humano; por isso G.H. é a barata.

A palavra antropofagia é potencialmente ambígua: costumamos usá-la no sentido de “comer outro humano”, mas ela pode significar “comer o humano de si”, entenda-se, a humanidade aquele que come. A antropofagia seria assim uma autofagia “indireta”, um comer o humano daquele que come, devorar-destruir o que há de sujeito naquele mesmo que come outro sujeito. Aquele que come o homem se “desumaniza”: para comer o homem é preciso primeiro comer a si mesmo enquanto homem, comer o humano de si mesmo de forma a poder comer o outro humano; para que o outro seja humano é preciso que eu não seja.

Isso se liga a uma réplica dada no século XVI por Cunhambebe, um chefe Tupinambá, a um branco. O diálogo se encontra no relato de Hans Staden, um ancestral desses autores todos de que falamos aqui, de certo ponto de vista, pois é dele um dos primeiros registros etnográficos detalhados da antropofagia cerimonial. Staden, que ficou cativo nove meses em uma aldeia dos Tamoio (nome dos Tupinambá dominantes no Rio de Janeiro), na costa sul do Rio, perto de Angra dos Reis, narra a seguinte situação: um certo dia, no momento em que seus captos haviam acabado de matar prisioneiros de outra tribo, assavam-nos e os estavam comendo, ele chega perto de Cunhambebe, e o apostrofa em termos bem cristãos, que parafraseio: ‘Mas isso é um absurdo, nem os animais comem seus próprios semelhantes, nem as feras comem seus próprios semelhantes, como é que você, um humano, come um outro homem?’. E Cunhambebe responde: “Sou uma onça. Está gostoso.” Essa frase define o que chamei de “*cogito* canibal”. Ela é o contra-equivalente, a resposta tupinambá ao *cogito* cartesiano “penso, logo existo”. É Cunhambebe dizendo: “como homens, logo sou onça”. Note-se que ele não diz – foi isso o que me chamou atenção nessa frase –, o que um europeu poderia responder a Hans Staden se estivesse na mesma posição, a de estar comendo a perna de um outro humano, coisa que os europeus na época andavam aliás fazendo, durante as guerras de religião: os protestantes e os católicos estavam literalmente se comendo, vendia-se carne de huguenote, carne de católico, nas feiras das cidades, durante o cerco de Sancerre, e por aí afora. Se fosse, então, um francês, um europeu, talvez ele respondesse a Hans Staden: ‘Mas isso que eu estou comendo não é gente, é um bicho; desde quando um huguenote é gente? Isso aí é um porco’. Mas Cunhambebe não disse que o que estava comendo não era humano; ele disse: “*eu* não sou humano”. Evidentemente ele estava “zoando” com Hans Staden, mas por isso mesmo a frase é significativa. Ele não negou retoricamente a humanidade da presa, mas a própria. (Valeria juntar isso com o *Catatau*, a hipótese de Descartes nos trópicos, imaginar uma conversa do filósofo com Cunhambebe.)

Ambas as narrativas põem em cena um devir animal, no sentido próprio do conceito de Deleuze-Guattari, a saber, o de um movimento/evento metafísico (sem jamais deixar de ser material) que não se deixa reduzir nem a uma metamorfose identificatória imaginária, nem à correlação simbólica própria da metáfora. Essa é a escolha infernal que sempre se é obrigado a fazer diante de atos como esses de Macuncôzo ou de G.H., descritos ou experimentados: se alguém *de fato* se transforma em um animal ou se aquilo é *só* uma metáfora, *um modo de falar*. Bem, é claro que é também um modo de falar, porque modos de falar quase sempre estão envolvidos nesses devires-animais. E sem dúvida aqui estamos diante de modos de falar, ou melhor, de *modos de escrever*. Em ambos os casos, o animal é de papel: em Rosa, a onça é uma onça de palavras, e a barata de Clarice se escreve com letras que são como baratinhas no papel. Mas isso para quem não entrou ele próprio no papel (no papel de leitor): para quem entrou, fica a dúvida sobre o que exatamente aconteceu a Macuncôzo e a G.H. através do papel, do outro lado do espelho das páginas.

Em ambos os relatos estamos diante de um devir outro (expressão um pouco redundante, já que todo devir é necessariamente um devir outro) que vai além do devir animal: as narrativas não são apenas sobre uma relação especial com o animal. Nos dois casos, vemos desfilar quase que toda a série que aparece no título do capítulo *Mil platôs* dedicado ao devir: “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”. Entre outras noções que Deleuze e Guattari desenvolvem no capítulo do *Mil platôs* sobre o devir, há uma parte importante sobre o devir-mulher, por exemplo. Eles dizem que as mulheres elas próprias são as primeiras que precisam entrar em um devir-mulher, que mulher não é uma identidade, não é uma substância, é uma posição política minoritária que é preciso assumir, e assim por diante.

Virar jaguar. Imaginem que “jaguar” fosse um verbo hiper-defectivo, que só tem infinitivo (inclusive o pessoal: jaguar eu, jaguares tu, ... jaguarem eles.) O homem que estava em vias de jaguar... O verbo que corresponde ao substantivo “diferOnça” é “jaguar”. Os autores de *Mil platôs* têm essa frase, que diz mais ou menos: ‘quando se vira um jaguar, o jaguar é imaginário, mas o devir é real’. Talvez por isso se devesse ignorar a nova convenção ortográfica e escrever devir animal, devir mulher etc. com o traço de união: devir-animal, devir-mulher. É o devir ele mesmo que é animal, antes de existir o animal do devir. O animal etc. é um aspecto do verbo, não seu objeto. “Meu tio o Iauaretê” mostra um processo em que o onheiro está virando onça, mas ao mesmo tempo a onça se mostra o “virado” de outra coisa. Pois aquilo em que o onheiro está virando é em índio. O virar onça é um ter-virado índio. O devir nunca é puro, não é uma mera questão de gênero ou espécie, virar tal ou qual animal. No conto de Rosa, o movimento de virar onça é indissociável de um virar índio, é uma *consequência* do virar índio, mas ao mesmo tempo é sua *condição*. E aqui se pode dizer que o conto teria, sim, uma dimensão alegórica ou metafórica possível, do ponto de vista do autor se não do personagem. O virar onça pode ser visto como uma metáfora da progressiva “desmesticização” de Macuncôzo. No caso

de G.H., por sua vez, há todo um movimento que passa pelo devir mulher mas o extravasa: primeiro porque G.H. devém negra, pobre, capturada pela imagem de sua empregada, Janair, que só resta presente por seu contorno (sua imagem virtual), pois foi despedida antes do início do relato. Um momento crucial do romance é quando G.H. entra no quarto de empregada para limpá-lo e descobre que ele está todo arrumado, não há nada lá, só uma silhueta, ou melhor, três silhuetas desenhadas na parede, uma parede muita branca riscada em negro a carvão: um homem, uma mulher e um cachorro. Ela se percebe capturada pela imagem da mulher. A mim parece claro que aquelas imagens são, entre outras coisas, um feitiço. Acredito que G.H. foi enfeitiçada por essa empregada negra, que, se desapareceu em *A paixão*, digo cá comigo, reaparecerá em *A hora da estrela* como Macabéa – vai aparecer lá na frente, transfigurada em Macabéa. Um devir-pobre, um devir-mulher pobre de uma mulher da alta classe média de Copacabana, que é a narradora, que “também” é Clarice. Para além desse devir mulher negra, G.H. entra em um devir barata, barata que é percebida obsessivamente como mulher: além da fêmea “presa pela cintura”, G.H. compara os olhos da barata a dois ovários. (O ovo, um personagem central no imaginário de Clarice, é o inverso do espelho. “O que é um espelho?” pergunta ela em outro texto. Eu responderia: um espelho é o anti-ovo). Mas G.H. é arrastada por um movimento que pode ser chamado de devir imperceptível: ela vira protozoário, vira o inorgânico, em um devir propriamente físico, um devir molecular, atômico, elementar. Em suma, não é só um devir barata, não é só um devir animal, é um movimento que passa por um devir negra, mulher, barata, e em seguida um devir fóssil, pois há uma importante relação com a ancestralidade remota no texto. Lembremos aliás que “a barata é um animal muito antigo”.

22

Há duas maneiras diferentes de realizar o devir. Para usarmos as categorias de Roman Jakobson em seu texto sobre as funções da linguagem, digamos que o devir animal de Rosa se passa no plano do código, e o de Clarice, no plano da mensagem. Rosa não *descreve* a transformação, ele *escreve* a transformação. (Suzy Sperber disse com justeza que Rosa consegue deixar de *falar sobre* o índio, como sucede por exemplo no *Maíra* de Darcy Ribeiro, para dar voz ao índio.) A transformação *se escreve*, então há de fato um devir não só *na* linguagem, mas *da* linguagem, é a linguagem que se recodifica em onça. Em Clarice, a linguagem tem um outro uso, é submetida a exigências completamente distintas. É um devir da mensagem, aquilo que Haroldo de Campos chamou, em um comentário sobre Clarice, de “o inescritível”. O inescritível é algo que Clarice tematiza o tempo todo em *A paixão* – texto que gira obsessivamente em torno do que não pode ser dito, do que não se consegue dizer, aquilo para o qual não há palavras para se dizer. Os dois usos da linguagem são muito diferentes, mas ambos submetem a linguagem a uma espécie de dissolução. Em Clarice, por uma abstração progressiva; a linguagem vai rarefazendo cada vez mais, é uma linguagem pobre, ascética; o lado Beckett de Clarice. Benedito Nunes define o estilo clariceano como envolvendo uma “técnica de desgaste”, que empobrece a língua, despe-a, resseca-a. Há três palavras que reaparecem em todo o texto: “seco”, “deserto”, “inferno”. (Uma das frases mais impactantes dele é: “*um mundo todo vivo*”

tem a força de um inferno". Ela nos leva a conjecturar que o vitalismo pode ser bem mais inquietante do que pretendem as novas especulações *dark-materialistas* de corte tanatológico. Em outra direção: valeria comparar a "natureza terrível geral" de G.H. ao "estudo terrível" de Mestre Zequiel em "Buriti", outra viagem pelo inferno, na qual o "neutro" de Clarice vira a "môrma", o mingau-de-coisa – "a noite é cheia de imundícies".) Mas a linguagem clariceana não investe ou enriquece o código, ela o desgasta por atrição e ressecamento, de modo a transmitir uma mensagem inescritível. Já o texto de Rosa vai passando aos poucos da linguagem sertaneja convencional para a onomatopeia expressiva, dela para a interjeição inarticulada, ao mesmo tempo em que vai mudando do português para o tupi, um tupi genérico, simplificado e menor, que termina em estertor entrecortado, em grito de agonia. Uma das transformações que o tupi colonial sofreu pela mãos dos jesuítas gerou a chamada Língua Geral: "Meu tio o Iauaretê" passa então para algo como uma 'língua geral' que é uma estranha mistura de um idioleto com um *pidgin*; e essa língua, por sua vez, vai-se contaminando por um linguajar felino, em um processo de desagregação fônica e teriomorfização semântica da linguagem. Ao passo que a linguagem de Clarice, ao contrário, toma o rumo da rarefação, torna-se árida e abstrata, escreve-se sintaticamente tão austera quanto eventualmente arvezada, e é ao mesmo tempo investida por um afeto (em sentido espinosista) tão violento que o leitor fica completamente hipnotizado por essa língua estranha que 'não diz nada'.

Nos dois casos, a escrita é o elemento onde o devir se constitui. Duas escritas não representacionais. *A paixão* toda é uma dissertação sobre a irrepresentabilidade do real. Ao mesmo tempo, são duas enunciações antipodais, "antipodáticas", como diria Rosa: de um lado, um narrador espelhado em um interlocutor-ouvinte silencioso (ou indireto), "invisível", um diálogo monologado, a invenção de "Meu tio o Iauaretê" que será retomada no *Grande sertão: veredas*; no caso de Clarice, um narrador hiperloquaz, que não para de falar, de escrever: G.H. fica dando voltas em sua narração, e termina como começou, seis travessões no começo, seis travessões no final; começa incometado, termina inacabado. Não esqueçamos também que o conto de Rosa termina com reticências e com o diálogo interrompido, *in media res*. A impressão que tenho é que a fera está pulando: se fosse um filme, o onceiro-onça daria um salto no ar, congelaria em *freeze frame*, e ficaríamos sem saber se levou um tiro, se não levou, se comeu o outro personagem, o que aconteceu. E se no conto de Rosa há esse ouvinte misterioso, branco, gordo – talvez médico? talvez mineiro? – cujas respostas ao que diz o onceiro só se ouvem dentro da fala deste último (só se sabe o que o ouvinte falou por aquilo que o onceiro responde) –, no caso de Clarice, G.H. inventa um personagem muito estranho, uma mão sem corpo, decepada, mas que vai paulatinamente se tornando um homem a quem ela *dá sua mão* no relato para, diz ela, poder contar o que se passou, algo terrível, e que ela precisa "inventar" um interlocutor, que chama de "meu amor", para poder narrar.

Tentando uma interpretação alegórica dos dois contos, pode-se ver no conto de Rosa um resumo da história da América. Pai branco, mãe índia, o negro como coringa da tragédia. Das sete vítimas do onceiro, cinco são negras; ele tem uma bronca especial com os negros. Isso provavelmente remete à crendice popular segundo a qual as onças têm predileção pela carne de pessoas negras. Já a ouvi pelo interior do Brasil; estou certo de que era uma mentira estimulada pelos senhores de escravos para fazer medo a estes, de modo a que não fugissem para o mato. Criou-se assim o folclore de que onça gosta de “comer preto”, como diz o onceiro. Mas a negritude aparece também no nome Macuncôzo, de clara sonoridade africana; como se o onceiro caboclo tivesse algo de sangue negro. É, portanto, uma história da América: o negro, o branco e o índio. O branco é um poder ausente, duplamente: pai fazendeiro, violento e distante, na origem da profissão do filho bastardo, e esse branco gordo que não fala nunca, cuja fala só aparece espelhada na fala do onceiro. A lição de moral do conto, eu arriscaria, é direta: mestiço que quer voltar a ser índio, branco mata. Só é possível virar branco: se você é índio, tem que trabalhar, em todos os sentidos, para chegar a branco, caminhar na direção de uma inatingível mas almejada branquitude. “Retornar” de semi-branco para índio, dar meia volta no caminho, como quer fazer esse onceiro – o branco vai lá e dá um tiro nele. E isto é o que estamos vivendo, aqui e agora, no Brasil. Virar índio de novo é visto como uma impossibilidade lógica e um insulto antropológico; índio é algo que só se pode “ter sido”, que não se pode “voltar a ser”. Branco é o que se *deve* ser: a trajetória do mestiço é ir do índio ou do negro para o branco, a mestiçagem é um projeto e um processo de branqueamento. Todo mundo sabe disso, especialmente os que fingem não saber.

24

Em *A paixão segundo G.H.*, eu diria que temos não mais a luta de povos, a história da América, mas a luta de classes. Mais uma vez a personagem negra, a empregada negra, parece-me fundamental. A narrativa toda se encena no quarto de empregada. É a empregada que está ausente e a patroa é que vai virando a empregada, virando barata; a barata é a empregada, a barata é uma lembrança – um feitiço – que a empregada deixou lá; um signo fêmea, negro como a empregada, uma fêmea bela e imunda, com “olhos de noiva”. Então se tem aqui uma espécie de “história da luta de classes”, que vai explodir em *A hora da estrela*, texto muito mais forte nessa direção.

Há temporalidades complexas dos dois relatos. No conto de Rosa, há, de um lado, o tempo da memória cronológica, o tempo em que o onceiro se situa ao contar para o interlocutor como ele foi matando os negros que moravam na área, ele que tinha sido contratado para desonçar o sertão. Conta como foi caindo em um abismo de culpa, amou uma onça fêmea, aprendeu os nomes dos jaguares da região, arrependeu-se, e passou para o lado das onças, começando a matar gente. (Sempre com um bom motivo; esse anjo exterminador escolhia sempre gente pecadora – o tema dos sete pecados capitais.) Mas, ao mesmo tempo, a narração

modifica o narrado, porque à medida que o onceiro vai rememorando o que fez, vai progressivamente vendo e dizendo o mundo como uma onça. Nesse relato, que dura algo como uma noite, ele vai ficando bêbado, bebendo cada vez mais e contando cada vez mais coisas. Começa mentindo, depois vai contando a verdade, vai bebendo e contando a verdade, de tal forma que há uma interferência da narração no narrado(r).

No caso de G.H., ao contrário, o livro inteiro é sobre um instante – sobre a noção de instante. Há um capítulo com a abertura memorável: “Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã.” Toda uma ideia de um tempo instantâneo, em que a metamorfose também é instantânea: G.H. não “vai virando” barata, não se trata de um processo, é um evento instantâneo ou extratemporal. A ideia de que algo acontece de repente é um tema recorrente, me parece, em Clarice: *algo aconteceu*, alguma coisa tinha se passado, de repente ela nota que alguma coisa mudou. G.H. entra no quarto da empregada e, de repente, tudo muda. Há uma passagem de Deleuze e de Guattari, em outro capítulo do *Mil platôs*, que se chama justamente “O que se passou?”, onde eles escrevem: “nada aconteceu (...). Entretanto tudo mudou”, que constitui uma sensação típica dentro de *A paixão segundo G.H.*: não acontece nada, ela está no quarto vazio e mata uma barata, só isso; mas de repente tudo muda, isto é, tudo já-mudou. Como dizem ainda os autores, no devir o que muda é o mundo, não aquele que devém. Copacabana vira o Egito antigo, a barata banal se torna um heráldico escaravelho: “sinto no hieroglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente.” (Em contrapartida, como me sugeriu Alexandre Nodari, o fracasso da epifania de G.H., seu retorno final à humanidade, pode ser descrito como um “nada mudou, mas alguma coisa aconteceu”.)

A ideia do instante me parece fundamental no relato, porque ele mobiliza instantes absolutos, extra-temporais (a temporalidade própria do devir), ou ao contrário temporalidades muitas arcaicas, muito dilatadas, “imemoriais”. G.H. alucina o Egito, as pirâmides; a paisagem do alto dos prédios de Copacabana vira um deserto bíblico (o sertão mítico de Rosa e o deserto místico de Clarice); G.H. vai ainda mais longe, volta a “trezentos mil anos” atrás, vira protozoário, retrocede na escala evolutiva, vai parar na origem da vida, e conclui, transferindo a temporalidade profunda para o futuro: “É como se daqui a centenas de milhares de anos finalmente nós não formos mais o que sentirmos e pensarmos: teremos o que mais se assemelha a uma ‘atitude’ que a uma ideia. Seremos a matéria viva se manifestando diretamente”. Um mundo todo vivo... A temporalidade em G.H., assim, é ou um tempo muito remoto, ou um tempo instantâneo. “Meu tio o Iauaretê”, ao contrário, tem uma temporalidade fina, a metamorfose é um processo que passa ao longo de uma noite; mas ela também recapitula e traz à culminância, nessa noite, a oncização progressiva de Macuncôzo.

Em ambos os casos há uma invisibilidade do devir, o que me parece decisivo. Não se vê o que acontece. É uma onça que você não vê, só escuta, que morre no ar, é uma onça que não se sabe se/como vira onça, você não vê a hora em que ela se

“transforma” em onça. Ela vai virando, já está virando, mas não vira nunca. E no caso de *A paixão*, na hora em que G.H. come a barata ela não vê o que está fazendo, perde a consciência momentaneamente, por um instante por assim dizer infinito. Ou seja, é um quase virar, uma quase metamorfose, um “quase” estrutural; não um quase contingente, mas um quase necessário, quase um modo ontológico próprio ao quase, um quase virar. (Escrevi sobre essa ideia de uma “quasidade” alhures, creditando ao antropólogo David Rodgers a inspiração original para ela).

O título que dei para a parte que inicio aqui, dedicada a “Meu tio o Iauaretê”, é “A onçologia fundamental de Rosa”. “Onçologia” não é invenção minha, mas de meu colega Mauro Almeida, padrinho dessa disciplina contra-filosófica. Oswald já havia feito outro trocadilho: “Em nossa era de devoração universal o problema não é ontológico, é odontológico!”. Ou seja, na América, as gentes indígenas não tinham ontologia, mas odontologia, e o problema odontológico era: (o que) vamos comer? Dizer que o problema é odontológico é dizer que ele é oncológico, pois o problema da onça é achar carne em que meter os dentes. Problema que nos concerne de perto, visto que uma das soluções oncológicas é justamente comer gente.

A onçologia de Rosa é, antes de mais nada, uma linguística. Rosa inventa um linguajar que é um *linjaguar*, um virar onça na/da língua: o “jaguanhenhém” que fala o onceiro. “Jaguanhenhém” é uma palavra tupi cunhada por Rosa: *nhe'em* significa “fala” ou “falar”, em tupi (daí o nosso *nhem-nhem-nhem*). “Jaguanhenhém” é a fala da onça, é uma canibalíngua — uma palavra tupi para dizer uma língua de onça, uma canibalização do tupi, nesse sentido. Há um estudo muito interessante de Michelle Valois, no qual ela divisa uma palavra valise na palavra “jaguetê”, que teria dentro o grego *aretê*: “a virtude do jaguar”. “Jaguetê” quer dizer literalmente, em tupi, “onça (*jaguara-*) propriamente dita (*-etê*)” – isto é, a onça pintada –; mas o hibridismo grego-tupi de Valois não está nada mal. Na verdade, *jagua* ou *jaguara* parece significar, nas línguas tupi, mais que o nome da onça; seu sentido geral seria o de “animal feroz”, um pouco como o grego *therion*. (Entre os Guarani, muitos animais possuem sua forma-*jagua*, monstruosa e canibal.) A onça pintada seria a fera por excelência. E a ferocidade possuiria uma relação intrínseca com a multiplicidade e o devir: “[A onça] revira pra todo o lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras”.

As invenções linguísticas do “Meu tio o Iauaretê” são inúmeras, mas há uma que vale sublinhar: a abolição da cópula. Várias vezes o onceiro, ao falar, retira a cópula: “eu-onça”, “eu-rede”, “eu-longe”, “eu-toda a parte”. De fato, a maioria, senão todas, das línguas tupi não usa o verbo ser como cópula: “eu-onça” diz “eu sou onça”, “eu-toda parte” diz “eu sou de toda parte”. Rosa vai mais longe que o tupi e propõe formas como “eu-rede” para dizer “eu quero [deitar em uma] rede”.

Uma detalhe para terminar com as onças: falemos da cachaça, elemento desencadeador da metamorfose do onceiro. Quanto mais ele bebe, mais onça vai

virando. Lembremos da expressão “bafo de onça”, hálito alcoólico; um cheiro que, imagina-se, se deve sentir quando uma onça está de goela aberta em cima de você. Ou da bebida “leite de onça”, mistura de leite com cachaça. A noção de que o álcool faz as pessoas “virarem bicho” – ou verem os outros como bichos, cf. *As Bacantes* – é um tema clássico, e também um tema indígena. E virar bicho, ou ver os outros como bicho, é um motivo que associa diretamente as ações de ver e de comer, motivo antropofágico-perspectivista que *A paixão*, aliás, desenvolve explicitamente:

não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar em um canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via com os olhos, mas com o corpo.

Temos aqui a noção de uma visão corporal, que é o exato contrário de uma visão espiritual, um olho-boca. A intuição, em suma, de que comer o outro é ver o outro e vice versa, de que o comer e o ver são intercambiáveis, nesse “mundo primário” que é a “natureza terrível geral”. O inferno neutro do corpo – o corpo, esse pequeno Egito... como diziam os gnósticos.

Os Guarani dizem que quem bebe muito vira onça, começa a comer carne crua e aí não tem mais volta, quase sempre tem que ser morto por seus parentes (agradeço a Guilherme Heurich essa informação que aproxima, sem identificá-los, o *tupichua* guarani e a ingestão excessiva de álcool). O que significa essa ideia segundo a qual “a pessoa que bebe está virando onça?”. É porque ela não reconhece mais os parentes, e começa a vê-los como presas. Para falar como Peter Gow, antropólogo do povo Piro (Amazônia peruana), a onça é a antítese do parentesco; é aquele ser que não tem nenhuma relação com você, que não tem qualquer espécie de piedade ou empatia por você. A cachaça transforma, precisamente, um parente em um não parente, que passa a não te reconhecer mais como parente, ou seja, que vira onça.

“Meu tio o Iauaretê” está organizado em torno dos laços de parentesco do onceiro. Ele recusa o parentesco com o branco: ‘eu não sou branco, eu sou índio, eu sou da família da minha mãe, meu tio é onça’. Aqui Walnice dá um pequeno escorregão em sua elucidação antropológica. Ela escreve: “sendo *tutira* em tupi o tio irmão da mãe, as afirmações [do onceiro] apontam para um parentesco classificatório matrilinear, onde, no nosso código, os tios irmãos da mãe são pais, mas no código do narrador os pais são tios. (...) Por outras palavras, meu pai pode ou não ser meu pai, já que pertenço ao clã tribal da minha mãe; mas meu pai é com certeza o irmão de minha mãe: todos os irmãos do sexo masculino de minha mãe (para nós, tios)

são meus pais”. Não é bem isso... Os Tupi são absolutamente patrilineares, sempre foram. E o importante do tio materno entre os tupi é justamente que ele não é o pai. Ele é de fato o contrário de um pai, como, de resto, é o caso em qualquer sistema de parentesco (cf. o “átomo de parentesco” de Lévi-Strauss). Entre muitos povos indígenas ele é o contrário de um pai porque ele é sempre um *cunhado* do pai e muito comumente um *sogro*, com cuja filha eu posso/devo casar. (Lembremos que em tupi antigo, como em outras línguas dessa família, “cunhado” e “inimigo” se diziam com o mesmo termo, *tovajar*, “contrário”.) Meu tio materno então, é meu sogro (ou meu cunhado, devido à preferência tupi pelo casamento com a sobrinha uterina; mas isso aí nos levaria muito longe). Se esta leitura é correta, então Maria-Maria, a onça com quem o onceiro casa, é filha do tio dele, ou seja, é o que os antropólogos chamam de prima cruzada matrilateral. O tio Iauaretê é o sogro de Macuncôzo. Então, o que o onceiro fez foi optar pelos afins, ao invés de optar pelos consanguíneos. Ao escolher o lado da mãe, ele se alia à tribo das onças, em particular aos machos da tribo, os tios jaguares. Não é que ele “seja uma onça” – ele se *alia* à tribo das onças; ele diz: ‘minha lealdade está com as onças’. O tio materno, então, o tio Iauaretê, é pai não do onceiro, mas da onça Maria-Maria, ele é mais que uma onça, é a Onça. “Onça é meu tio”. *A espécie das onças é meu tio*. Portanto, Maria-Maria é necessariamente filha do tio dele. Se todas as onças macho são tio dele, e Maria-Maria é uma onça, filha do tio, ela é sua prima cruzada, parenta que é uma esposa preferencial em inúmeras sociedades indígenas do planeta.

Os parágrafos abaixo sobre Clarice têm como título “Do outro lado do espelho e o que Clarice perdeu lá”, uma brincadeira com *Through the Looking-glass and What Alice Found There*, de Lewis Carroll. G.H., no começo do relato, reflete (literalmente) sobre sua identidade enquanto mulher de classe média alta, rica, branca etc. nos seguintes termos: “Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer, eu já havia perdido as minhas origens”. *A paixão segundo G.H.* é precisamente uma narrativa do que acontece quando ela *sai* de dentro do espelho. Mas assim como, em Alice, o que havia do outro lado do espelho era muito diferente do que havia deste lado (exceto a pequena parte, justamente, que se podia ver refletida), o outro lado do outro lado do espelho de G.H. não se parece em nada com o mundo “real” cotidiano, visto que este é justamente o que se passa, o que passa, dentro do espelho, simulacro sem origem. É como se G.H. (iniciais de “Gênero Humano”, segundo já se especulou) dissesse: todos vivemos dentro de um espelho, a condição do humano é o viver dentro de um espelho. Para atingir o real verdadeiro é preciso sair de dentro do espelho, deixar lá uma porção de coisas, largar a humanidade e perder todas as qualidades, todos os atributos, todos os adereços, de modo a ter contato com a *generalidade* da “natureza terrível” que é a vida nua e crua do Fora. Então é através do espelho, para fora dele, que G.H. perdeu a humanidade. Saiu do espelho para entrar no quarto da empregada. O quarto da empregada pode

ser imaginado como uma das aventuras da Alice de Carroll. Reparem: G.H. entra no quarto e aí muda tudo – muda o tamanho das coisas, a forma do quarto, ela bate com a cabeça, a entrada do quarto é estreita, há uma topologia bizarra, uma perspectiva estranha do quarto, o sol fica fixo, as paredes se movem... A impressão é que G.H. está passando por algo semelhante às deformações de Alice, tanto mais que ela se submete a toda uma dinâmica da verticalidade e do soterramento. G.H. afunda, sobe, desce, vai cavando, começa a entrar no mundo vertical, está no alto da cobertura de um prédio e vai mergulhando no deserto, nas areias, fala em afundar em uma mina, em desmoronamento – tudo isso dentro do quarto que é ao mesmo tempo uma cripta (ver Derrida, *Fors*). Em suma há todo um clima “aliceano”: o quarto da empregada negra é o buraco do coelho branco. Um túnel ontológico.

Intra speculum in ænigmate. O movimento de sair do espelho é o salto para fora do mundo da representação, em direção ao inumano ou pós-humano, de modo a contemplar de frente o neutro sem qualidades que é o real.

Embora *A paixão segundo G.H.* fale muito de fome, a tópica propriamente antropofágica do texto se centra na ideia-sensação de náusea. Essa não é a náusea sartriana; é uma náusea canibal, furiosa, em que G.H. cospe furiosamente em si mesma, ao sentir seu próprio gosto quando come a barata. É a náusea que se segue à “eucaristia diabólica” (Berta Waldman) consumada pela devoração dessa hóstia às avessas, a massa branca da barata. Barata que é tudo menos uma figura do Filho do Homem: mulher, noiva, negra, impessoal, genérica, arcaica, uma antítese do homem humano. G.H. define o ato de devoração das entranhas da barata como um “antipecado”, conceito muito original, em minha inqualificada opinião. Não achei sinonímia teológica adequada para “antipecado”. Nem milagre, nem sacrifício, muito menos “boa ação”, o antipecado é uma negatividade integralmente positiva, como se um pecado santificador. Mas ao mesmo tempo, é ato de orgulho ímpio, *hybris*.

Há essa frase de G.H., em que ela diz que todo o processo por que ela passou foi um “êxtase sem culminância”. Epifania sem visão, epifania cega. Essa noção de êxtase sem culminância se liga a algo que aparece no começo da narrativa, quando G.H. diz que vivia sempre “um passo antes do clímax”, em um estado inconstante, calmo, em um sereno pré-clímax. Ela vivia eternamente à beira de alguma coisa que nunca se completava. E sua epifania é um êxtase sem culminância. Isso lembra, evidentemente, uma noção que forneceu o título do livro *Mil platôs*, que Deleuze e Guattari vão tomar do antropólogo Gregory Bateson, a noção de platô de intensidade. Trata-se de algo que Bateson, partindo de sua análise da interação entre os genitores e seus filhos pequenos em Bali, generalizou para todo o *ethos* balinês. Ele observava que as mães e pais costumavam levar, com brincadeiras e carícias, os bebês a um estado de excitação erótica que, quando a criança se aproximava de um clímax libidinal, era interrompido por uma manifestação de desinteresse do genitor, que desviava o rosto e interrompia o jogo, mantendo o processo em uma espécie de patamar irresoluto de intensidade. Toda a dinâmica interacional em Bali estaria estruturada por tais “êxtases sem culminância”. Parece-me que essa irresolução é

uma dimensão constitutiva do conceito de devir: o devir não termina nunca, assim como de certo modo ele não começa. Ele se realiza entre o começar e o terminar, é só no meio que ocorre. Como o encontro com a barata, para G.H.; e como a onça, para o leitor de “Meu tio o Iauaretê”.

Mas já passei muito da hora. Obrigado.

Recebido em: 01/04/2019

Aceito em: 01/04/2019