

A passos de barata, a saltos de onça. Dois instantâneos animais de João Guimarães Rosa e Clarice Lispector

Eduardo Jorge de Oliveira
Universität Zürich
• eduardo.jorge@rom.uzh.ch

DOI [https://doi.org/10.34913/
journals/lingualugar.2020.e421](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2020.e421)

O ensaio “A passos de barata, a saltos de onça” propõe uma discussão sobre a alteridade na literatura a partir da figura animal na obra de dois escritores brasileiros: Clarice Lispector (1920–1977) e João Guimarães Rosa (1908–1967). O estudo debruça-se mais precisamente sobre as obras *A paixão segundo G.H.*, de 1964, e *Meu tio o lauretê*, publicado em livro em 1969, embora o texto tenha aparecido primeiramente na revista *Senhor*, em 1961. Entre estas duas narrativas, podemos encontrar a noção da figura animal e da alteridade determinadas nos anos sessenta. A dimensão de instantâneo será desenvolvida a partir de uma curta e intensa exposição dos narradores aos animais citados, a barata, no caso de Clarice Lispector, e a onça, no caso de João Guimarães Rosa, duas obras-primas, não apenas da literatura brasileira ou de expressão lusófona, mas também da história da literatura.

Palavras-chave: Alteridade; Clarice Lispector; João Guimarães Rosa; barata; onça.



L'essai «A passos de barata, a saltos de onça» («Sur les traces de cafard et les talons de jaguar») propose une discussion sur l'altérité dans la littérature à partir de la figure animale dans l'œuvre de deux écrivains brésiliens : Clarice Lispector (1920-1977) et João Guimarães Rosa (1908-1967). L'étude porte plus précisément sur les ouvrages A paixão segundo G.H. (La passion selon G.H.), de 1964 et Meu tio o lauretê (Mon oncle le Jaguar), publié en livre en 1969, bien que le texte soit paru pour la première fois

dans la revue Senhor, en 1961. Entre ces deux récits, on retrouve la notion de figure animale et d'altérité déterminée dans ces récits qui datent des années soixante. La dimension de l'instantané sera développée à partir d'une exposition courte et intense des narrateurs aux animaux cités, le cafard, dans le cas de Clarice Lispector, et le jaguar, dans le cas de João Guimarães Rosa, deux chefs-d'œuvre, non seulement de la littérature brésilienne ou de l'expression lusophone, mais aussi de toute l'histoire de la littérature.

Mots-clefs: *Altérité; Clarice Lispector; João Guimarães Rosa; cafard; jaguar.*

Clarice Lispector e João Guimarães Rosa são escritores que exploraram distintamente a animalidade na literatura, embora exista em ambos uma alteridade radical que os agrupa e que essa, por conseguinte, descentraliza o sujeito humano no espaço literário. Em Lispector, um fluxo que marca uma passagem da voz humana que narra seus limites no que a autora chamou de “it”, isto é, entendendo o “it”¹ segundo as palavras de Maria Esther Maciel que, “no registro simbólico, o animal só é possível de ser capturado enquanto um *it*” (Maciel, 2008, p. 76). Em Rosa, essa dimensão se desdobra no espaço não domesticado do próprio texto (Santiago, 2017). Mesmo que a comparação da representação da animalidade entre os dois escritores tenha sido objeto de diversos estudos (Yelin, 2008; Viveiros de Castro, 2018), o que será ressaltado neste estudo é a dimensão da alteridade radical que a dimensão animal apresenta e figura nas referidas obras dos autores. Entendemos por alteração radical um conjunto de procedimentos literários que borram os limites do sujeito humano a partir de relações concretas com outras espécies que acontecem imanentemente em um plano textual. Esse é um modo de restringir a dimensão da alteridade para aprofundá-la no estudo de dois textos, um de Clarice Lispector, outro de João Guimarães Rosa. Textos que podem ser comparados inclusive pelo período histórico no qual se inscrevem: a década de sessenta do século XX.

¹ “It”, um pronome inglês, pode ser nominativo ou objetivo e designa uma neutralidade. Ele é usado gramaticalmente para designar animais. A palavra que tanto pode ser usada para um sujeito ou um objeto constitui, na sua relação com a animalidade, um espaço sensível e desconhecido no qual a escritora adentra. Maria Esther Maciel chama a atenção para a relação animal que o pronome tem na dimensão animal em Clarice Lispector. Raúl Antelo, por sua vez, marca a presença do “it” como a “escritura de terceiro termo, termo neutro ou vazio, oscilando entre singular e plural, entre passado e presente” (Antelo, 1997, p. 7), ou seja, existe um efeito de linguagem que implica na produção de uma temporalidade mais próxima do animal.

Convém ressaltar que a barata, em *Lispector*, e a onça, em *Rosa*, representam alteridade pela introdução de outros ritmos (Portmann, [1960]; 2013) não humanos, e ainda pela diferença de escala e dos devires animais (Deleuze, 1980). Os ritmos podem ser percebidos como fenômenos indiciários dos espaços narrados, isto é, a barata na sua imobilidade imemorial e a onça na imanência de um ataque, por exemplo, não seriam apenas metáforas de modo das quais os escritores teriam captado ontológica e sintaticamente os ritmos dos referidos animais na língua portuguesa. Clarice Lispector desenvolve a narrativa com uma disposição ontológica e metafísica na qual a narradora-personagem está impregnada pelas possibilidades simultâneas de movimento-imobilidade no espaço doméstico, o que não deixa incluir o voo do animal e o monólogo interior da narradora no mesmo espaço concreto que é o quarto da empregada. Em outros termos, a narradora, para afirmar um estado extático da mobilidade-imobilidade, não hesita em se servir de oximoros. João Guimarães Rosa, por sua vez, cria uma atmosfera noturna na paisagem do cerrado, ainda que o narrador e seu atento ouvinte estejam dentro de uma precária cabana. O narrador de *Rosa* também se vale de um monólogo cuja paisagem linguística ultrapassa o mimetismo onomatopéico da onça. Mas esse monólogo não é interior, pois há um ouvinte silencioso a quem o narrador se endereça. O seu silêncio faz com que sua posição praticamente coincida com a do leitor.

Por passos e saltos em ritmos fora dos sujeitos humanos, mas captados no espaço textual, o presente ensaio busca situar tais ritmos animais como uma alteridade radical. Essa alteridade aqui estudada está focalizada nesses ritmos animais, na escala corporal e na percepção de mundos que descentralizam o humano e que marcam no espaço literário uma lentidão que convidam a repensar a centralidade que o ritmo do sujeito humano ocupa no espaço literário.

Instantâneo I: A lentidão da alteridade

Clarice Lispector publica, em 1964, *A paixão segundo G.H.*,² um livro que explora uma alegria difícil³ conquistada pela escrita. Essa alegria é apenas o ponto de partida para dois aspectos que serão desenvolvidos ao longo da leitura do romance da autora, a saber, que a alteridade é uma construção lenta e que ela acontece nessa perspectiva por intermédio de fulgurações animais. Em um primeiro momento, as fulgurações animais em Clarice Lispector funcionam

² Nos valem de duas edições do livro de Clarice Lispector. Para a citação do texto: a primeira edição, de 1964, e para a leitura detalhada com um aparato filológico: a edição crítica da coleção "Arquivos", da Unesco, coordenada por Benedito Nunes, de 1988.

³ Permitimo-nos nos remeter a um estudo em curso, a alegria da literatura no qual a obra de Clarice Lispector é ponto de partida. No contexto desse estudo remetemos a outro ensaio sobre João Guimarães Rosa (Oliveira, 2019).

como um modo de afirmação do tempo presente: o instante imediato dado em um aqui e agora da escrita. Sem considerar uma perspectiva de futuro, a personagem oscila entre uma voz narradora em primeira pessoa e a terceira pessoa do singular, ela, codificada no monograma *G.H.* Em *A paixão segundo G.H.* ela vive no “espaço de um instante”, de seguida, à medida que a narrativa se desenvolve, ela realiza, nesse espaço, a “vivificadora morte” (Lispector, 1964, p. 14) experimentada por um átimo, a partir de uma barata do quarto de uma empregada doméstica. Entre tantas idas e voltas que adiam o encontro que será prolongado na narrativa, a autora encontrou uma maneira lapidar para lidar com um animal que é objeto de repulsão. Nas palavras da narradora: “eu sou a barata (...), sou cada pedaço infernal de mim” (Lispector, 1964, p. 65).

A alteridade animal em Clarice Lispector é radical porque muda a escala de distância entre humanos e não-humanos, trazendo à luz essa “miniatura de um animal enorme” (Lispector, 1964, p. 49), isto é, a barata, que ela inscreve no espaço doméstico. A narrativa incita-nos a uma percepção da “alteridade” como um movimento de *alteração* de si mesmo: o animal é uma presença outra capaz de alterar o ambiente: perante uma barata encontrada no quarto da empregada doméstica, a narradora expõe-se, pouco a pouco, à nossa leitura, como se este animal fosse o elemento desencadeador da história da vida da narradora-personagem. O que Clarice Lispector mobiliza é um presente para além do passado, do futuro e do próprio tempo presente; presente que aciona textos originários (Portmann, 1956, p. 125), isto é, que acentuam imagens deslocadas do tempo presente e mesmo do passado e que permanecem sob a forma de signos ou de objetos e de formas vivas que a humanidade, ao longo dos avanços técnico-científicos não conseguiu desencantar do mundo por completo sob a forma de saber positivado.

Mesmo na literatura, a ordenação da vida é limitada por gêneros como o biográfico a autoficção, sendo este último, nas palavras de Philippe Gasparini, um “avatar sofisticado do romance autobiográfico”⁴ (Gasparini, 2004, p. 24) ainda que este não seja mais que um ínfimo conjunto de referenciais que podem se dispersar na ficção pura, isto é, naquela dimensão impessoal na qual o leitor pode se orientar sem informações prévias da vida do autor. Para avançar brevemente a hipótese sobre a autoficção, um assunto bem

⁴ Philippe Gasparini desenvolve as estratégias da ambiguidade entre a ficção e a autobiografia, de modo que cada uma dessas vias, segundo ele, se opõe uma à outra. *Bio* é parte inerente de um aparato selvagem, não domesticável, mesmo que este aconteça no mais doméstico dos espaços: dentro de uma casa ou apartamento, ou ainda, dentro de um cômodo de uma criada. O escritor autobiográfico, podemos resumir, confronta e faz existir códigos antagônicos de modo que ele os negocia sem nunca escolher um deles (Gasparini, 2004, p. 13). Ora, vejamos como Benedito Nunes vê esse recurso técnico em *A paixão segundo G.H.*: acontece que “o relato passa, sem marcas de pontuação, para a terceira pessoa, como se o Autor implícito, que vinha se identificando com G.H., se distanciasse para olhá-la de fora.” (Nunes, 1988, p. 18). Assim, Clarice Lispector mantém na ficção uma estrutura autobiográfica, inventada, sem enunciá-la.

discutido em teoria literária, mais precisamente na teoria dos gêneros textuais – ainda que não seja o objetivo de situar Clarice Lispector nesse debate – podemos considerar as próprias palavras de Clarice Lispector

sobre a autobiografia apenas para nos situar criticamente diante da auto-ficção.⁵ Em 1971, por exemplo, em outra obra, *Água Viva*, a autora se posiciona diante do gênero: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio.’” (Lispector, 1998, p. 35). Esse “bio” estabelece resumidamente uma frequência no texto que se abre para as vibrações sensoriais da matéria, a primeira forma de alteridade radical descentralizadora do sujeito. Para concluir brevemente esse aspecto, convém reproduzir o que Veronica Stigger escreveu na apresentação do catálogo de *O útero do mundo*, exposição de arte brasileira que ela concebeu para o Museu de Arte de São Paulo a partir da obra de Clarice Lispector, na qual ela afirma a existência de uma “vida primária”:

presença sempre inquietante [e que] é manifestação deste começo sem fim, desta “pré-história” inacabável, no agora. Vida primária é o que bagunça a estrutura do tempo e a estrutura da história, o que altera a cronologia, transformando-a em bio-grafia, e pensemos aqui este termo em sentido radical, para além dos mitos do eu e da individualidade: escrita-vida de um mundo vivo (Stigger, 2016, p. 7).

A dinâmica do espaço também é alterada pela presença do animal que pode ser definido sob a forma de um outro radical que traz consigo uma presença estranha. A barata “real” desestabiliza em dois sentidos: pela literatura,⁶ porque o pensamento de Clarice Lispector faz do romance um tipo de ensaio especulativo e pelas suas descrições que nos aproximam desse animal cuja forma e ritmo não são facilmente assimiláveis. A impossibilidade de assimilação de um animal como a barata surge por pavor ou medo que tais animais provocam. O que Clarice Lispector faz é romper com o pavor e o medo para penetrar no mundo da barata. O texto existe em parte por essas tentativas que fazem parte de uma especulação que ocorre pelo trabalho da ficção. No que diz respeito a uma temporalidade especulativa

⁵ Outra dimensão que pode ser exemplificada em Clarice Lispector são os momentos em que o “bio” pode ser a base para um aparato crítico da sua própria escrita. Ela mesmo desenvolve uma reflexão sobre a *mimesis*, o ato de fingir, a imaginação e a linguagem. Esses elementos estão condensados no seguinte fragmento: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu tivesse acordada não seria linguagem” (Lispector, 1964, p. 19).

⁶ Antonio Candido, em “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, é enfático quando defende no Brasil uma dimensão simultaneamente pensante e sensível da literatura: “Constatemos de início (como já tive oportunidade de fazer em outro escrito) que as melhores expressões do pensamento e da sensibilidade têm quase sempre assumido, no Brasil, forma literária. Isto é verdade não apenas para o romance de José de Alencar, Machado de Assis, Graciliano Ramos; para a poesia de Gonçalves Dias, Castro Alves, Mário de Andrade, como para *Um estadista do Império*, de Joaquim Nabuco, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freire – livros de intenção histórica e sociológica. Diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito” (Candido, 2006, pp. 135-136). Eduardo Viveiros de Castro, em “A fera e o fora”, reforça essa hipótese que foi desenvolvida por Antonio Candido – ainda que ele não a cite – e vai além, abordando a relação entre literatura pensamento e línguas menores. Segundo ele: “E veio 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 e alemão – e nos países

própria, o escritor argentino Juan José Saer havia assinalado que a ficção possui uma ferramenta de exame de nós mesmos e dos outros em diálogo permanente com instrumentos críticos que seriam mais próximos da antropologia. A ficção oferece um “salto ao inclassificável” para finalmente, adquirir o valor de uma “antropologia especulativa” nas palavras de Saer.⁷

Nem pela filosofia, nem pela antropologia, Clarice Lispector adensa esses aspectos pela própria especulação de mundos da ficção. É com ela que existe uma alteridade pelo viés da alteração. A alteração da atmosfera do espaço doméstico e familiar por via deste animal repugnante é tal, que transforma a percepção anatômica daquela voz que conta a história. A narradora põe a sua condição bípede, ou seja, humana, em causa quando procura na memória animal uma terceira perna. Qualificar a memória de “animal” implica pôr em evidência um procedimento em *G.H.*, a saber, a dimensão de um pertencimento que ultrapassa as genealogias, que critica a noção de espécie (humana) e que abre o corpo – e por conseguinte sua memória – à sensibilidade das metamorfoses da matéria da qual a mais humana anatomia faz parte. A anatomia humana produz um tipo de memória como outras espécies produzem outras. Cabe à literatura, por recursos poéticos e ficcionais, se aproximar deles para reinventar outros ritmos. As palavras de Dominique Lestel são precisas nesse sentido quando ele afirma que “os seres vivos não se encaixam num mundo único, que seria regido por um tempo e um espaço unitários” (Lestel, 2002, p. 198). Existe um ritmo outro que os escritores põem em prática, mas que a crítica literária demora a perceber em termos de alteração radical. É preciso, no entanto, desacelerar o ritmo humano a ponto de colocá-lo em passos de barata. Com a alteração do ritmo humano, Clarice Lispector transforma a anatomia humana em algo que, nas palavras de Veronica Stigger, “a desumanização não é, aí, algo a se evitar, mas uma experiência radical” (Stigger, 2016, p. 9). Assim, de acordo com a narradora de *A paixão segundo G.H.*:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas (Lispector, 1988, p. 20).

6 (cont.)

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.” (Viveiros de Castro, 2018, p. 15).

⁷ “O paradoxo da ficção reside no fato de que, se recorre ao falso, o faz para alimentar sua credibilidade” e “Por causa deste aspecto principal do relato ficcional, e também por causa de suas intenções, sua resolução prática, a posição singular de seu autor entre os imperativos do conhecimento objetivo e a turbulência da subjetividade, podemos definir globalmente a ficção como uma antropologia especulativa. Talvez – não ousei dizer – esta forma de concebê-la possa neutralizar tal reducionismo que, desde o século passado, eles são obstinados em sitiá-la. Entendido desta forma, a ficção seria capaz não de ignorá-los, mas de assimilá-los, incorporá-los em sua própria essência e despojá-los de suas pretensões ao absoluto.” (Saer, 2004, p. 16, tradução nossa). As demais traduções, salvo com indicação, são da responsabilidade do autor.

Bastam duas pernas para ativar o movimento de locomoção humana que ocorre fisiologicamente no movimento mais banal da caminhada que só é possível a partir do deslocamento do centro de gravidade na dinâmica entre equilíbrio e desequilíbrio. É assim que andamos. Basta a literatura para imobilizar o nosso corpo ou recordar nosso corpo imobilizado na condição de leitores ou a própria do escritor: a tarefa de escrever em Clarice Lispector é capaz de alterar a anatomia humana para compor um corpo impossível. A autora se desfaz de conquistas humanas como a condição bípede, que implica a própria verticalidade que eleva a cabeça ao ponto mais elevado do corpo. Esse procedimento ficcional altera radicalmente a elevação racional da espécie humana. Segundo a narradora em *G.H.*,⁸ uma terceira perna basta para perdermos esse “mecanismo humano” tão simples graças ao qual nos podemos deslocar, i.e., caminhar. Em contrapartida, uma terceira perna daria ao corpo um pedestal que o fixaria como uma escultura. Não representaria esta escultura, para um qualquer escritor, uma condição bio-gráfica (Stigger, 2016) em cuja obra fosse uma estratégia de fixar a vida em si? Embora essa fixação não seja total, ela atinge o objeto de alterar o ritmo humano, pois outra anatomia modifica o modo de pensar, a relação com a linguagem e os modos de estar no mundo.

⁸ O monograma permanece irresolúvel apesar de diversas especulações. No romance, *G.H.* aparece em terceira pessoa, sendo, assim, um marcador formal para esta passagem: “A G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que eu tivesse a viver para que sobrasse tempo de... de viver sem fatos? de viver” (Lispector, 1988, p. 18) e, ainda na mesma página: “Em torno de mim espalho a tranquilidade que vem de se chegar a um grau de realização a ponto de ser G.H. até nas valises” (Lispector, 1988, p. 18).

No entanto, a vida para Clarice Lispector estaria baseada nesta tensão entre a impossibilidade de fixar a vida pelo texto e o resultado dessa fixação. Isto faz com que a sua obra inclua na escrita uma forma de procedimento que revela o próprio ato de escrever. Ler Clarice Lispector é também ler a escritora escrevendo, ela oferece aos seus leitores essa imagem, formando no texto um lugar onde se forma a percepção que a escrita está em curso. Trata-se sem dúvida de um impulso técnico construído pela autora, do qual se desprende uma força vital fundamental para a alteridade. Essa força pode chamar-se de “alegria”, uma “alegria difícil”, diria ela.

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem *G.H.* foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria (Lispector, 1964, p. 5).

“Uma alegria difícil. Mas chama-se alegria”. A abordagem da autora é quase animal ou, nas palavras de Benedito Nunes, a “alegria do vivo” (Lispector, 1988, p. 66). Assim, a alegria em Clarice Lispector é uma porta de entrada para a animalidade. A animalidade começa com esse afeto, o da abertura a outras formas e maneiras de vida, com uma abordagem feita de desvios, de aproximações cautelosas, pé ante pé, conservando sempre uma distância. Se o texto está impregnado de um movimento animal – seja pela escrita, seja pela presença da barata – é porque Clarice Lispector considera que a alteridade radical se confronta “progressivamente e dolorosamente”. Ela soube alterar mesmo os limites da biografia e da autoficção com o modo de construir a vida íntima nos limites do que não é familiar, propondo pelo texto mesmo um exercício de alteridade. Lendo essa perspectiva a partir do que o zoólogo suíço Adolf Portmann chamou, em *Biologie und Geist* (1956), de “Urtext”, isto é, texto originário, encontra-se a especulação ficcional de Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.* é um romance que pode ser lido à luz deste fragmento de Portmann: “Diante de nós, porém, está um texto original sensual; diante de nós está o processo de transformação da figura e da forma que lemos no texto original da linguagem visual” (Portmann, 1956, p. 125).⁹ Portmann foi um leitor dessas formas para além da própria forma animal, pois ele enxergou nelas textos originários, cuja gramática sensível e material é remodelada ficcionalmente por Clarice Lispector. A autora reúne aspectos dessa gramática imemorial da matéria em uma série de técnicas de si mesma, colocando o “eu” muito mais a serviço da técnica literária do que propriamente de um jogo confessional. Em Clarice Lispector existe um conjunto de técnicas do “eu” que em *A paixão segundo G.H.* oscila entre a narradora e G.H., a primeira e a terceira pessoa do singular, como foi brevemente mencionado, mas também entre a razão e o delírio, o que permite inserir essa voz em uma ascese e um êxtase, controlando suas idas e vindas no ritmo de um animal, o da barata. Assim, a longa meditação e o controle do clímax se expandem e se contraem a partir do encontro com o animal. É bem provável que a personagem do romance, ao mesmo tempo mulher de classe alta e artista diletante, tenha encontrado na técnica da escultura um modo que lhe permitia expor parte da técnica de si brevemente mencionada:

Quanto à minha chamada vida íntima, talvez também tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-clímax – talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga. Ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura

⁹ “Vor uns aber ist ein sinnhafter Urtext; vor uns ist der in Gestalt- und Formwandlung sich abspielende Vorgang, den wir im Urtext der Bildsprache lesen” (Portmann, 1956, p. 125).

imane; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu (Lispector, 1964, pp. 25-26).

Com toda a certeza, a “suposta” vida íntima da personagem faz parte de uma estratégia de trama na qual a escritora compõe pouco a pouco a alteridade a passos – imprevisíveis – de barata. A autobiografia em Clarice Lispector é resultado do artifício. Um artifício discreto, certamente, já que se trata de uma arte diletante que talvez lhe dê, a cada domingo, frutos semanais. No entanto, no texto a escultura chega como uma potência do pensamento. Potência que, aliás, prepara os leitores a receberem toda a *plasticidade* de uma barata morta e que a obriga a pensar com as mãos para auscultar os objetos: “Tudo isto me deu o leve tom de pré-climax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez volta dado de volta aos objetos” (Lispector, 1964, p. 27).

Para mostrar o quão a referida plasticidade entra em conjunção com a própria história da literatura brasileira e até com as artes plásticas, dois pontos merecem ser abordados. O primeiro deles está no próprio artigo de Eduardo Viveiros de Castro e o segundo na relação entre Clarice Lispector e Lygia Pape que ocorre por uma aproximação formal entre *A paixão segundo G.H.* e a obra de Pape, *Caixa de baratas* que foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. Começando por Viveiros de Castro:

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 (Viveiros de Castro, 2018, 16).

Pelas distinções e sutilezas, as figuras da alteridade animal passam por um processo de identificação que a linguagem mesmo trata de separar, o que, nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro, é uma “cisão”, isto é a “fratura interna” que está na distinção entre o corpo e a voz da narradora. Isso ocorre de tal modo que o espírito e a entonação contidos na voz migram para a barata. Migração que não é literal, mas que suscita o efeito de conduzir o leitor, seu olhar e sua atenção para o animal com

o qual a narradora entra em comunhão. Comunhão talvez seja uma palavra por demais inscrita em uma tradição cristã, pois o que Viveiros de Castro realiza é uma aproximação antropofágica ou, melhor, autofágica. No entanto, para que essa alteridade radical se concretize, seja pelo êxtase ou pelo efeito de distanciamento metafísico de si, do humano, a narradora entra em comunhão com a barata de tal modo que se sobressai a consumação de si, enfim, a devoração autofágica proposta por Eduardo Viveiros de Castro.

Desenvolvendo por outro viés essa plasticidade, é necessário empreender um desvio em busca da matéria na mesma frequência crítica que foi dada pela artista Lygia Pape. Neste ponto, Clarice Lispector e Lygia Pape têm uma estranha simetria porque a primeira atualiza a experiência no “cubo branco” do quarto da empregada que se torna um laboratório dos limites da experiência humana enquanto Lygia Pape, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967, no âmbito da exposição *Nova objetividade brasileira*, estabeleceu uma relação crítica com o espaço neutro do museu que expõe uma arte morta. *Caixa de baratas* é uma obra que rearticula elementos clariceanos como a barata e o espelho. A organização da obra, no entanto, consiste em vinte e oito baratas simetricamente alinhadas sobre um espelho e protegidas por uma caixa transparente de acrílico.

O conjunto é protegido por uma caixa de transparente, cujas medidas aproximadas são 30 x 40 x 10 cm. **(imagem 1)** Segundo Lygia Pape:

era uma coleção de baratas bem escolhidas, as maiores estavam pregadas no fundo da caixa, a primeira leitura que a obra provocou estava relacionada à crítica à arte morta nos museus, e esta crítica foi feita através do desgosto, a aversão que o espectador sentiu ao ver seu rosto refletido no espelho, no meio daquela coleção de baratas (Pape, 2011, p. 243).



imagem 1

Caixa de Baratas, 1967. 30 x 40 x 10 cm. Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro.

A obra plástica em questão interrompe a dimensão da alteridade radical que existe no romance de Clarice Lispector, pois ela marca um forte contraste com a narrativa, pois a visualidade da obra de Lygia Pape obstrui a lenta alteração alcançada por Clarice Lispector. Seu efeito é o de um choque imediato. Além disso, a quantidade e a seriação dos animais e também o fato deles estarem fixos são pelo menos dois fatores de leitura que marcam uma oposição ao romance de Lispector. Na medida em que a obra plástica se afasta da literária, outra aproximação se torna possível, a saber, uma crônica que Clarice Lispector publicou sob pseudônimo Tereza Quadros, no dia 8 de agosto de 1952. Na crônica ela propõe uma receita para matar baratas. Quem informa é Benjamin Moser, biógrafo da autora. Na receita lê-se:

Como matar baratas? Todas as noites, no covil favorito dessas criaturinhas nojentas, coloque a seguinte preparação: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Esta delicadeza atrairá baratas, que a comerão, todas brilhantes. Depois de um tempo, o gesso endurece gradualmente em seus corpos, causando certa morte. Pela manhã, você encontrará dezenas de baratas pequenas e duras transformadas em estátuas (Moser, 2012, p. 267).

Diante da perspectiva comparativa, fica a hipótese que Lygia Pape tenha lido a crônica de Teresa Quadros. Assim, a barata como um signo circula desde os anos 50, além de ser uma clara ameaça ao ambiente doméstico nas mais diversas casas brasileiras. Feitas as duas observações a partir de Eduardo Viveiros de Castro e de Lygia Pape, é preciso retornar à força sonora (Librandi, 2018) de *A paixão segundo G.H.*, mais precisamente em algo que deriva da plasticidade das palavras e que vem de uma prosaica reflexão sobre a escultura. É isso *esculpir* para Clarice Lispector: *auscultar* os objetos, ou seja, não se trata de criar uma nova forma, de arrancá-la do mármore, da pedra, do bronze, da madeira.¹⁰ *Auscultar* é roubar as palavras das coisas devolvendo-as ao silêncio que só a escrita pode restituir sob a forma de texto: “Da escultura, suponho, veio meu jeito de só pensar com as mãos e na hora de usá-las” (Lispector, 1964, p. 28). É exatamente por isto que o melhor método para *auscultar*, é pensar com as mãos, e de seguida arrumar as coisas enquanto elas mesmas, na busca de uma ordem que permita compreendê-las: “Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar. Arrumar a forma?” (Lispector, 1964, p. 33).

¹⁰ Sobre a dimensão da escuta em *A paixão segundo G.H.*, cf. ver Librandi, 2018.

Ordenar a desorganização do mundo pelo logos da escrita: eis o percurso de uma mulher, escultora amadora, que entra num quarto vazio de criada, sendo que este movimento banal faz o texto. Através de um pensamento pela forma há um breve momento de alteridade para que no livro a alteridade siga outro movimento, isto é, ela se desdobra da classe à espécie: primeiro captada diante do espaço da criada e depois, praticamente de modo simultâneo, a alteridade diante da barata. Nessa parte há uma alteridade ambígua que permite uma aproximação por montagem da criada com a barata, associando assim, a sua condição miserável com a presença inquietante desse tipo de animal. Por isso, é necessário desdobrar esse primeiro instantâneo na relação entre alteridade e abjeção.

2. Alteridade e Abjeção

Pouco a pouco, a personagem-narradora começa a ordenar o seu luxuoso apartamento, enquanto faz o balanço da sua vida. Depois do café da manhã, ela desce até às “profundezas” da casa, ou seja, até ao quarto da criada. Antes de chegar lá, ela estava convencida que o quarto seria um lugar “sujo”, mas à sua chegada, o lugar era de uma limpeza imaculada. Um quarto limpo que tem o aspecto de ser “o retrato de um estômago vazio” (Lispector, 1964, p. 43). Sem passar a fronteira entre o corredor e o quarto, acontece isto:

Do encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito (Lispector, 1964, p. 47).

Com *A Paixão segundo G.H.*, nós dispomos de um outro modelo temporal para pensar a abjeção e o gesto de virar o rosto perante algo repugnante ou desagradável: é a experiência de afrontar uma forma de vida antiga e atual, ou seja, a barata. A barata é um animal imemorial, ao mesmo tempo atual e inatual. Que nos transporta para outro tempo, ao ponto de Clarice Lispector definir o inseto como uma espécie de “miniatura de um animal enorme” (Lispector, 1964, p. 49). Benedito Nunes em uma nota preparada para a edição crítica anota:

A barata é motivo recorrente em narrativas de Clarice Lispector. O conto “A Quinta História” é uma série de variações sobre baratas. Embora o leitor lembre de *A Metamorfose* de Kafka, a barata do texto clariceano não é uma metáfora. É o inseto doméstico, que as donas de casa odeiam e combatem com variados inseticidas. A barata, por

outro lado, acumula semas opostos que, mais de uma vez, como ícone central, ilustra o barroco clariceano. Clarice, como outros escritores barrocos, extrai das ciências (zoologia, história, biologia, geografia humana) informações fundamentais para a descrição da barata (Nunes, 1988, p. 37).

Esta experiência *barroca* de afrontar uma existência outra, uma forma desconhecida, sem nome e radical, permite distinguir a alteridade da abjeção. Aqui nós estamos perante um texto que evoca não apenas o que é conhecido desde o célebre estudo de Julia Kristeva, *Les pouvoirs de l'horreur* (1980), mas também a análise de Jean Clair em *De Immundo* (2004), onde escreve o seguinte: “*Abjicere*, é jogar para longe de si, é rejeitar” e “*Abjicere*, é também renunciar, no sentido de renunciar toda a autoridade, abandonar, vender ao desbarato, se desfazer” (Clair, 2004b, pp. 24-25).¹¹ A paixão segundo G.H. é um romance que não se submete ao abjeto mesmo que o personagem esteja se dirigindo a uma barata. A alteração passo a passo, pelos desvios, roça a abjeção, no sentido em que Kristeva escreve “o abjeto só tem uma qualidade – a de se opor ao eu” (Kristeva, 1980, p. 9).¹² O “eu” em Clarice Lispector não nega o que é abjeto, mas abre-se a uma alteridade radical afirmando: “eu sou a barata (...), sou cada pedaço infernal de mim” (Lispector, 1964, p. 65).

¹¹ “*Abjicere*, c’est jeter loin de soi, c’est rejeter. D’où l’idée de rabaisser, de bas, de rejet, de déchet.” e “*Abjicere*, c’est aussi renoncer, dans le sens de renoncer à toute autorité, abandonner, vendre à bas prix, se défaire” (Clair, 2004b, pp. 24-25).

¹² “l’abject n’a qu’une qualité – celle de s’opposer à je” (Kristeva, 1980, p. 9).

Lispector leva esta experiência ao limite da literatura: nunca se trata de esmagar uma barata, mas de povoar todo o vazio do quarto da empregada doméstica cujo nome era Janair. Existe uma rápida abjeção em relação a um conflito de classes sociais através de duas mulheres, embora uma esteja ausente. No entanto, se narradora-personagem se aproxima sempre cada vez mais da abjeção, é para devolvê-la ao lado imemorable da vida que a olha sob a forma de uma barata, a vida que a olha apesar do seu “eu”: “Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando” (Lispector, 1964, p. 57). A experiência no limite do espaço literário quer nomear o que desconhecemos:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade (Lispector, 1964, p. 57).

Se existe uma figuração da origem, ela imediatamente se torna opaca e perdida na lentidão da alteridade enquanto espécie humana. Essa alteridade se cristaliza por um curto intervalo de tempo pois ela nunca é homogênea, o que chama a atenção mais precisamente para as palavras de Octavio Paz sobre a própria modernidade. Segundo ele, “a modernidade nunca é ela mesma: sempre é *outra* (Paz, 1990, p. 18). O modo de ser “outro” na escrita de Clarice Lispector implica encontrar uma identidade opaca, sem origem, pantanosa e, mesmo que se esteja diante de um espelho, evita-se produzir o próprio reflexo. Essa é a arte da escrita da autora de *A paixão segundo G.H.* Por esse viés, alteridade e abjeção entram um jogo de reflexos, dando forma a uma espécie de espelho que só Clarice Lispector foi capaz de descrever:

Mas o que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa. Por isso há de se surpreendê-lo quando está sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão levíssima, só imagem e não corpo. Corpo de coisa (Lispector, 1998, p. 78).

Uma vez que o espelho é ao mesmo tempo esvaziado de uma experiência fundada no “eu” e de tudo o que rejeitamos, apercebemo-nos que Clarice Lispector, em *A Paixão segundo G.H.*, toca no mistério da coisa, pensando com as mãos, auscultando os objetos, dando-lhes o “corpo de coisa”. Na sua “dita” subjetividade, encontramos uma objetividade nova capaz de fazer de uma *autobiografia*, a despersonalização como objetivação de si próprio, isto é, expor-se na condição de “bio”, uma vida qualificada pela escrita. A animalidade, portanto, assumiria a situação vivente, da “zoé”, da “bíos”,¹³ respectivamente exclusão e inclusão, na qual nosso corpo está intimamente ligado. Não há modos de se apagar isso, por mais que existam modelos includentes e excludentes para uma dimensão que se situa entre a vida e o político. Esse é o desafio da alteridade que Clarice Lispector, por exemplo, resolve na própria dimensão da escrita, por uma ficção especulativa, levando aos limites o que Jacques Derrida, em *La bête et le souverain*, afirmou a respeito do termo “zôon”, palavra grega de onde se origina zoo, mas que de modo mais amplo significa “vivente” (Derrida, 2008, p. 49).

13 Na introdução de *Homo Sacer*, Giorgio Agamben aponta que entre os gregos inexistia um termo único para o que conhecemos por *vida*. Neste sentido, Agamben apresenta dois termos utilizados pelos gregos, sem um étimo comum para designar o simples fato de viver que põe em comum homens e animais (*zoé*) e a forma ou a maneira de viver, que os distingue (*bíos*). Nesta disposição, a análise política de Agamben passa, de acordo com ambos os termos, por uma inclusão-exclusão (*zoé-bíos*) (Agamben, 2007, p. 9).

A escrita de Clarice Lispector segue avançando a passos de barata, lenta, imprevisível e com a possibilidade de voar. Um voo irregular e nada aprazível para aqueles que têm ojeriza às baratas.¹⁴ No entanto, esta é uma barata singular. Clarice Lispector com a experiência de olhar – sua duração – e uma vivência amadora da escultura – seu conhecimento de espaço – a barata desmonta a ideia de abjeção. É pela lentidão da escrita que o autor constrói uma alteridade. É uma alteração de sentido.

Em vez de rejeitar uma forma que se rejeita pelo asco, tomamos o tempo de a observar. Essa demora produzida seja pelos efeitos da descrição, seja pela voz onisciente da narradora tem como resultado uma alteridade animal em Clarice Lispector: “Olhei-a, à barata: eu a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria ficar sozinha com minha agressão” (Lispector, 1964, p. 57). A partir do estabelecimento de uma dependência recíproca, a narradora decide passar ao lado da barata e ao fazer essa passagem, em pleno movimento, ela inverte o seu olhar sobre a barata, esclarecendo ao leitor o que é o ato de “ver”: “olhar o outro sem vê-lo, possuir o outro, comer o outro, ficar apenas em um canto e deixar que o outro esteja lá também: isso também se chama ver” (Lispector, 1964, p. 76). Ver é um exercício lento capaz inclusive de desfazer a instantaneidade do encontro com o animal.

A forma animal da barata desfaz a instantaneidade?

A terceira parte deste instantâneo inverte a abjeção do lado da alteridade pela identificação da personagem com a barata. Perante a cena da escrita é todo o corpo da barata que contempla a personagem. Portanto, nem todos os olhares são iguais no texto. Depois, a escrita toma o tempo desse corpo, dos seus pormenores, do caráter “arcaico” da bio-grafia (Stigger) ou do texto originário (Portmann). A personagem sente-o e adivinha “o hieróglifo da barata lenta”, com a sua “grafia do Extremo-Oriente”.¹⁵ É através da escrita que a barata passa pouco a pouco de uma forma de vida abjeta a uma “sedução pura”: “Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva adornada com joias pretas” (Lispector, 1964, p. 61), escreve ela. Em *A Paixão segundo G.H.*, nome sobre o qual Eduardo Viveiros de Castro especula a propósito do significado das iniciais “Gênero Humano” (Viveiros de Castro, 2018, p. 28) – a autora afirma que, se há um vazio, este é “vivo

¹⁴ De *A legião estrangeira* e citado em *Outros escritos*, a breve citação de Clarice Lispector redimensiona no espaço o modo desse voo da escrita: “Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão” (Lispector, 2005, p. 5).

¹⁵ Eis o contexto da passagem na qual a narradora se inclui fora de si, da história para participar de outras camadas geológicas do tempo: “Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura. Segura minha mão, cheguei ao irreduzível com a fatalidade de um dobre - sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente. E neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido.” (Lispector 1964, pp. 60-61).

e úmido”. Para concluir este primeiro instantâneo, podemos avançar a hipótese de que a alteridade é uma alegria difícil que se conquista. Conforme escreve Maria Filomena Molder: “O que Clarice Lispector gostaria de ser, integra-se nesta segunda forma de alegria: 'uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal'”.¹⁶ Evandro Nascimento, por sua vez, não deixa de seguir à risca a proposta da autora em termos de uma zoo-grafia como uma “pintura do vivo” (Nascimento, 2012, p. 48). Nesse sentido, *bio* e *zoo* se encontram sem deixar de entrarem em choque na dimensão mais ampla do termo “grafia”.

Para concluir e resumir a breve leitura de *A paixão segundo G.H.* sob o signo da alteridade radical da animalidade três aspectos se ressaltam: primeiro, a autora cria um ambiente dividido entre pré-clímax e clímax que, dito de outro modo, seria a lentidão da alteridade e o momento decisivo do encontro. No pré-clímax ela descreve seu ambiente, o décimo terceiro andar de um apartamento de luxo no Rio de Janeiro e, por um brevíssimo instante, se projeta na doméstica. Depois, o clímax o qual ela sustenta é a própria relação com a barata: um contato impróprio, uma despersonalização que passa pela alegria, o ponto de abertura para o abandono do “eu” ou da sua condição de sujeito, até que o contato com a forma abjeta da barata, perde sua abjeção, chamando para si aquilo que Maurice Blanchot havia chamado de “neutro”¹⁷ e onde no romance o espaço neutro pode ser definido justamente pelo entrecruzamento do sujeito e do abjeto ou simplesmente pelo encontro que, nas palavras de Blanchot, funciona melhor do que qualquer definição de autoficção, pois é no desenrolar do neutro que o encontro entre a narradora e a barata acontece. Segundo ele:

O encontro: o que vem sem vir, o que é uma abordagem frontal, mas sempre pela surpresa, o que exige espera e que a espera aguarda, mas não aguarda. Sempre, mesmo que esteja no mais íntimo da interioridade, é a irrupção do fora, a exterioridade abalando tudo.

16 A citação completa e contextualizada é esta: “2ª forma de alegria: animalidades. Descobrir que o corpo é um dom, saber isso sem esforço, como o gato ao sol. O que é equivalente a 'tornar-se real'. O estado de graça de existir (não a da inspiração), tranquila felicidade, lucidez, bem-aventurança física. Não é um êxtase, não precisa de mediadores, maravilhosos fossem eles, anjos, ninguém ajuda, é só contacto, intimidade, com a mudez simples, sem máscara, dos animais. Para nós, que conhecemos tantos obstáculos (isto é, falamos, inventamos as máscaras e os corpos para prolongar e substituir os nossos), é difícil permanecer muito tempo aí: 'Sai-se melhor do que se entrou', porém 'sai-se lentamente (suspira-se ao sair), mas ficamos por assim dizer indizíveis e incomunicáveis'. O que Clarice Lispector gostaria de ser, integra-se nesta segunda forma de alegria: 'uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal' (Molder, 2017, p. 269).

17 Conforme observa Maurice Blanchot: “o neutro não é apenas uma questão de vocabulário” (“Le neutre n'est pas seulement une question de vocabulaire”) (Blanchot, 1969, p. 439). Mesmo que o neutro seja estabelecido a partir da poesia de René Char, algo dessa definição pode ser considerada na leitura de Clarice Lispector e, talvez, da leitura da alteridade radical focalizada na animalidade, isto é, uma exigência em relação ao desconhecido: “o desconhecido é verbalmente um neutro” (“L'inconnu est verbalement un neutre”) (Blanchot, 1969, p. 440). E, avançando com Blanchot: “o neutro é o que não se distribui em nenhum gênero: o não-geral, o não-gênérico, como o não-particular. Ele recusa o pertencimento como também a categoria de objeto e a de sujeito. E isso não quer dizer apenas que ele é ainda indeterminado e hesitante entre os dois. Isso quer dizer que ele supõe de uma relação outra, não se enquadrando nem nas condições objetivas, nem nas disposições subjetivas.” (“Le neutre est ce qui ne se distribue dans aucun genre : le non-général, le non-générique, comme le non-particulier. Il refuse l'appartenance aussi bien à la catégorie de l'objet qu'à celle du sujet. Et cela ne veut pas seulement dire qu'il est encore indéterminé et comme hésitant entre les deux, cela veut dire qu'il suppose une relation autre, ne relevant ni des conditions objectives, ni des dispositions subjectives”) (Blanchot, 1969, p. 440).

O encontro perfura o mundo, perfura o eu e, nesta perfuração, tudo o que acontece não acontecendo (chegando com o estatuto de não ter chegado) é o inverso impossível para viver daquilo que no local não pode se escrever, dupla impossibilidade necessária para um ato suplementar – uma fraude, ao modo de uma mentira, também uma loucura –, transformar e adaptar à “realidade” vivente e escrevente. Como quando se pretende pôr a morte no jogo – pois, bem entendido, uma das formas mais seguras, as mais indecisas, do encontro, é o guizo da morte (Blanchot, 1969, p. 608).¹⁸

Esse encontro produz um ritmo bem distinto daquele da imobilidade. Por um verniz oximoresco, a narradora de *A paixão segundo G.H.* entra no ritmo do próprio animal que é imperceptível para o humano. Com uma escrita que avança a passos de barata, o texto consegue escapar das fixações metafóricas para realizar radicalmente a alteração de um estado, cuja frequência do pensamento, nas suas menores hesitações, é lapidada frase a frase o que, aliás, mantém o frescor do acontecimento que acaba de ocorrer, o que reflete o seu efeito de imanência do encontro.

Instantâneo II: “Onça meu parente”

Publicado no livro *Estas Estórias* em 1967, *Meu Tio o lauretê* apareceu na imprensa brasileira em 1961 na revista *Senhor*.¹⁹ A história é sobre um caçador de onças que recebe em sua casa um homem que viaja a cavalo. Desde as primeiras linhas, o caçador se expressa em uma linguagem carregada de ruídos: “Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, n’t, n’t...” (Rosa, 1967a, p. 126). Os ruídos podem se inscrever como marcas de oralidade e animalidade. São objeto de uma investigação pela sua ambivalência entre hospitalidade e hostilidade – o étimo latino comum seria *hospes*, no qual também existe o estranho (*hostis*, *hostilis*) – presente na narração, onde a alteridade que aí é encenada se baseia nessa ambivalência. Lendo Benveniste, Jacques Derrida afirma os limites da palavra latina: “o estrangeiro (*hostis*) acolhido como hóspede ou como inimigo. Hospitalidade, hostilidade, *hostipitalidade* (Derrida, 1997, p. 45).²⁰

17 (cont.) É importante perceber que as reflexões de Blanchot estão situadas no mesmo horizonte histórico de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa. Não é demasiado ressaltar que o que os dois autores concretizam com a alteridade animal – cada um ao seu modo – entra em relação com a operação crítica proposta por Blanchot. Esta leitura busca esta frequência crítica, pois Blanchot funciona como uma referência relevante tanto para a alteridade radical quanto para essa relação com o desconhecido. Ela nos ajuda a compreender pelo menos o movimento de uma em direção a outra.

18 “La rencontre : ce qui vient sans venue, ce qui aborde de face, mais toujours par surprise, ce qui exige l’attente et que l’attente attend, mais n’atteint pas. Toujours, fût-ce au cœur le plus intime de l’intériorité, c’est l’irruption du dehors, l’extériorité ébranlant tout. La rencontre perce le monde, perce le moi et, en cette percée, tout ce qui arrive n’arrivant pas (arrivant avec le statut de la non-arrivée) est l’envers impossible à vivre de ce qui à l’endroit ne peut s’écrire, double impossibilité qu’il faut, par un acte supplémentaire – une fraude, une manière de mensonge, une folie aussi –, transformer pour l’adapter à la ‘réalité’ vivante et écrivante. Comme lorsqu’on prétend mettre la mort dans le jeu – car, bien entendu, l’une des formes les plus assurées, les plus indecises, de la rencontre, c’est la dérobée du mourir” (Blanchot, 1969, p. 608).

19 Trata-se do número 25 publicado em março de 1961. Além de Rosa, a edição teve nomes como os de Ferreira Gullar, Marques Rebelo, Augusto Frederico Schmidt

a outra porca. Mas nem não veio, não. Chegou só de manhã cedinho, dia já tava clareando. Ela rosnou, abriu a bôca perto de mim, eu porrei fogo dentro da goela dela, e gritei: — “Come isto, meu tio!...” Aí eu peguei

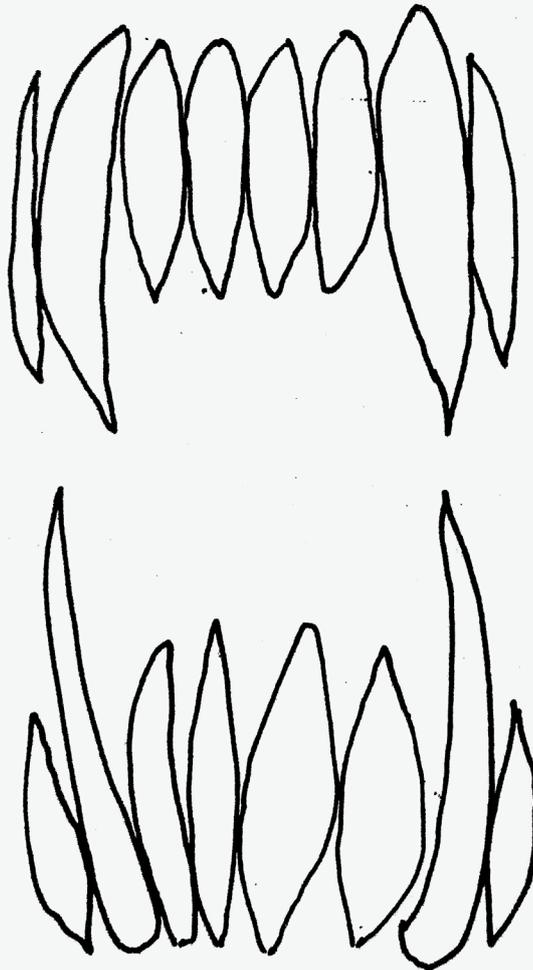


imagem 2

Ilustração para o conto *Meu Tio, o Iauaretê*, de Rosa, para a revista *Senhor* (1961).

Se para Clarice Lispector a alteridade animal é uma construção textual do que ela chama “uma alegria difícil” produzida entre o efeito de uma autobiografia, uma *bio-grafia* e texto originário, além do que está na ordem da “abjeção”; para Rosa, essa alteridade se constrói pelos espaços virtuais da língua. Dito por outras palavras, pela dimensão material das palavras nascidas de várias línguas e pelo silêncio que as rodeia, os seus textos dão sobretudo um efeito de oralidade. A figura da alteridade advém do fato de a linguagem incorporar os “fatos sociais” de áreas escassamente povoadas, como é o caso das áreas do interior, denominado “Sertão”, onde se passam todas essas histórias. A língua transmite formas de vida à margem da civilização e o silêncio que está no entorno dessas áreas, o que requer daquele que se aventura por esses espaços uma forte capacidade de atenção e uma arguta leitura de gestos.

Como um faz-tudo, João Guimarães Rosa utiliza étimos alemães, latinos, portugueses de Portugal, brasileiros, prosódias regionais carregadas de ruído entre as palavras para criar um léxico próprio através do qual o escritor implementa várias mudanças de sentido de modo que a montagem realizada por Rosa não possui dobras ou aberturas visíveis. A extensão da sua exuberância verbal, por exemplo, é “evidenciada por um léxico, publicado em 2001, compilado por Nilce Sant’Anna Martins, que contém cerca de 8.000 palavras, incluindo cerca de 3.000 neologismos” (Sant’Anna Martins, 2016, p. 425). Nenhuma dessas palavras parece sobrar ou faltar nos textos do autor. Ao contrário, toda a riqueza do mundo natural não se reduz à descrição da paisagem, mas os pormenores enriquecem o léxico, as construções sintáticas aproximam o homem e o meio de modo a que a sua condição “animal” é realçada. Mais do que uma prolixidade, o texto de Rosa é um fluxo exuberante cujo léxico é autenticamente derivado do Sertão, ou seja, é um efeito de “analfabetismo” construído do sertanejo, no melhor sentido que o termo possui, pois se exige um trabalho de leitura extremamente sensível e erudito para assim manter esse “analfabetismo” sem amarras naturalistas ou realistas, mas como um fato de linguagem literariamente conquistado.

19 (cont.) Paulo Mendes Campos, dentre outros. Contexto no qual o conto foi publicado merece uma breve análise: crônica sobre o alcoolismo, texto sobre a África, uma crítica sobre Carlos Drummond de Andrade e os jovens poetas (“uma pedra no meio do caminho”), fotografias da atriz Irma Alvarez que ia raspar o cabelo para atuar em um curta metragem sobre candomblé, imagens de Manabu, Volpi, Djanira, análises de projeto de reformulação da reforma agrária e até as reformulações das leis de Kafka. O conto de Rosa, possui grafismos que marcam o ritmo do texto e o texto é até interrompido por um encarte publicitário frente e verso com fotos de Londres para uma loja de departamentos a vender “the british look”. Esse anúncio móvel contrasta com o texto de Otto Ferreira, no início da revista, sobre a elegância brasileira em verde e amarelo. Outro anúncio vem logo depois da novela de Rosa, marcando uma página dupla com o próprio texto, vende a “modernidade” de modelos masculinos em roupas esportivas ao lado de um automóvel. Esse discurso se intensifica na página seguinte com a promessa de velocidade de outro automóvel e um anúncio de trajetos de voo Brasil – New York ou Buenos Aires. Concluindo brevemente essa nota, que é semelhante ao gesto de folhear a revista, convém citar um trecho do editorial: “E Guimarães Rosa, com um monólogo de 34 laudas, ‘Meu tio, o lauretê’, uma novela que recebeu elogios até dos mais duros críticos de qualquer publicação: os revisores” (1961, p. 4).

20 “l’étranger (hostis) accueilli comme hôte ou comme ennemi. Hospitalité, hostilité, hostipitalité.” (Derrida, 1997, p. 45).

Além disso, a surpresa de novas palavras e o choque delas com outras pertencentes ao vocabulário da região produz sons inabituais para um leitor de grandes cidades. Nas entranhas dos “ruídos” da língua do interior, hospitalidade e hostilidade permanecem nas palavras nas quais emerge uma ética de lugares ainda “selvagens”. *Meu tio o Iauaretê*, nesse sentido, torna-se um belo e preciso exemplo: é pela oralidade que se dá a metamorfose do homem em animal. Ela assegura a dimensão instantânea da alteridade radical. Para esboçar melhor a compreensão desse quadro, é preciso resumir a narrativa sem que, com isso, se tenha prejuízos na leitura. O esboço é apenas para dar um panorama da análise. O homem é um mestiço, caçador de onças. Seu papel na região consiste em matar esses animais para que os grandes proprietários possam criar vacas. Mesmo na margem absoluta, esses caçadores “quase” nômades fazem parte de um ciclo econômico maior de um país fortemente rural, embora, nos anos sessenta, ele tenha entrado em um processo de urbanização e industrialização que entrou em um vórtice. Sua forma de habitar o mundo é animal e sua linguagem não é apenas um reflexo disso, mas constitui uma estrutura ambígua para que, assim, seja possível compreender ou medir as intenções dos seus interlocutores. Assim eles não se contradizem mesmo se eles vêm e vão, eles afirmam e negam, como mostra esta figura no início do texto:

Hã-hã. Isto não é casa... É. Haverá. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – toda parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É. Aqui eu durmo. Hum. Nhem? Mecê é que tá falando. Nhor não... Cê vai indo ou vem vindo? (Rosa, 1967, p. 126).

Ao longo de toda a narração, o visitante apenas escuta o seu anfitrião, o que confere à história a forma de um monólogo. Pela “voz” do caçador, conhecemos a aparência do “sinhor” ou “nhor”: ele tem um cavalo, um relógio bonito, cachaça que compartilha à noite. É um homem civilizado ou “fazendeiro”, um dos grandes latifundiários da região. O visitante precisa de abrigo porque, de contrário, seria uma presa fácil para as onças que rondam à noite. Durante a entrevista, o narrador se expõe para saber tudo sobre o viajante. Para o crítico brasileiro Silviano Santiago, Guimarães Rosa, que escreveu apenas um romance, *Grande Sertão: Veredas*, publicado em 1956, é um autor que a crítica literária brasileira não soube domesticar (Santiago, 2017). De suas histórias, sempre haverá uma parte selvagem que permanecerá irreconciliável com a civilização. Esse espírito selvagem carrega a alteridade do mundo animal; de onde podemos lançar mão de outro uso da alteração: a alteração do corpo, do metabolismo dos animais, das trocas interespecies, que extrapolam até aos limites do humano. A história possui várias etapas: antes de tudo, o

caçador se apresenta. Ele está se tornando um grande caçador de onças na região. Resumindo, ele as matava com uma arma de fogo, depois ele passa a usar uma simples “azagaia”, isto é, uma lança curta e rudimentar. Finalmente, uma vez conquistada a intimidade com os povos da onça, o alvo muda, ele irá caçar humanos. Esse resumo, todavia, não abrange a totalidade do conto porque a metamorfose do narrador não é rápida, e o texto nos apresenta imagens da figura animal, a começar por todas as onças que ele catalogou e caçou:

Nhem? Onça preta? Aqui tem muita, pixuna, muita. Eu matava, a mesma coisa. Hum, hum, onça preta cruza com onça-pintada. Elas vinham nadando, uma por trás da outra, as cabeças de fora, fio-das-costas de fora. Trepei num pau, na beirada do rio, matei a tiro. Mais primeiro a macha, onça jaguetê-pinima, que vinha primeira. Onça nada? Eh, bicho nadador! Travessa rio grande, numa direitura de rumo, sai adonde é que quer... Suaçurana nada também, mas essa gosta de travessar rio não. Aquelas duas de casal, que tou contando, foi na banda de baixo, noutra rio, sem nome nenhum, um rio sujo... A fêmea era pixuna, mas não era preta feio carvão preto: era preta cor de café. Cerquei os defuntos no raso: perdi os couros não... Bom, mas mecê não fala que eu matei onça, hem? Mecê escuta e não fala. Não pode. Hã? Será? Hué! (Rosa, 1967, p. 130).

Portador de outro saber, o narrador distingue os tipos de onças, as nuances de cores e até a forma de caçá-las. Nesse sentido, Rosa retoma toda uma tradição da narrativa em torno da caça. Além disso, existe a hipótese de que o caçador no contexto da história desenvolve os instintos animais das onças a ponto de desenvolver com elas um grau de parentesco. Se em Clarice Lispector, o familiar se torna estranho a partir da presença de uma barata e vice-versa, em Guimarães Rosa, o estranho, nomeadamente, a vida selvagem das onças, se torna familiar em uma genealogia inventada do narrador humano que se animaliza a ponto de assumir um grau de parentesco com as onças. Nessa atmosfera, entre o instante e o instantâneo, uma onça pode surgir a qualquer momento, animalizando o caçador que fica “à espreita”. O medo do outro torna-se um fio condutor da história. O medo do outro, isto é, o medo do ataque repentino de uma onça, se transforma, pois é o visitante que passa a temer o narrador que, ao contar sua história, vai se oncificando. O caçador e narrador, dois distintos papéis que ocupam ontologicamente o mesmo sujeito, começa a se animalizar, mas, por outro lado, ele tranquiliza o seu único ouvinte. Ele quer controlar o seu medo que foi percebido:

Mecê tem medo? Vou ensinar, hem; mecê não vê do lado de donde ela vem...Zuzune. Mesmo morrendo, ela ainda mata cachorrão. É cada urro, cada rosnado. Arranca a cabeça de cachorro. Mecê tem medo?

Vou ensinar, hem; mecê vê do lado de donde não tá vindo o vento – aí mecê vigia, porque daí é que onça de repente pode aparecer, pular em mecê... Pula de lado, muda o repulo no ar. Pula em-cruz. É bom mecê aprender. É um pulo e um despulo. Orelha dela repinica, cataca, um estalinho, feito chuva de pedra. Ela vem fazendo atalhos. Cê já viu cobra? Pois é, Apê! Poranga suu, suu, jucá-iucá... Às vez faz um barulhinho, piriri nas folhas secas, pisando nos gravetos, eh, eh – passarinho foge. Capivara da grito, de longe cê ouve: *au!* – e pula n'água, onça já tá aqui perto. Quando pinima vai saltar pra comer mecê, o rabo dela encurveia com a ponta pra riba, depois concerta firme. Esticadinha: a cabeça dá de maior, pra riba, quando ela escancara a boca, as pintas ficam mais compridas, os olhos vão para os lados, reprega a cara. Ói: a boca – ói: a bigodeira salta... Língua lá redobrada de lado... Abre os braços, já tá mexendo pra pular: demora nas pernas – ei, ei – nas pernas de trás... Onça acuada, vira demônio, senta no chão, quebra pau, espedaça. Ela levanta, fica em pé. Quem chegou, tá rebentado. Eh, tapa de mão de onça é pior que porrete... Mecê viu a sombra? Então mecê tá morto... Ah, ah, ah... Ãããã... Tem medo não, eu tou aqui (Rosa, 1967, p. 132).

O núcleo central do trecho é uma sequência de instantes da presença da onça na mata. Uma presença que nunca é solitária. Em *Meu tio o Iauaretê*, o animal nunca está sozinho. Ele ocupa o espaço literário e nele desenvolve um ambiente e atmosfera próprios a ponto de impregnar o texto com suas condições geográficas. O autor recria uma parte de um Brasil selvagem, muito distante da trajetória do progresso das metrópoles, apesar de os “fazendeiros” serem homens de negócios rurais. No entanto, *Meu tio o Iauaretê* pode ser lido como uma pequena ramificação de *Grande sertão: veredas* (1956), a partir do qual Rosa terá reconstituído toda uma região do Brasil onde também se passa a história que agora nos ocupa, a saber, a região das Gerais.²¹ João

Guimarães Rosa foi ao ponto de descrever os pequenos caminhos – verdíssimos – chamados “veredas” ou ainda a pontuação que se abre graficamente com dois pontos “:” e travessões “-”. Ao modo da sua obra maior, ele reconstruirá toda uma região pelo texto, pelos vocábulos e pelos sons com tal precisão que o leitor sentirá até o pequeno barulho das folhas secas ou o estremecimento dos bigodes de uma onça fêmea. Entrar nesta narrativa para traduzi-la para uma língua estrangeira é um verdadeiro exercício de alteridade, porque, por exemplo, o som do texto é tão importante quanto os significados, como podemos ler no fragmento da correspondência de Guimarães Rosa ao seu tradutor italiano, Eduardo Bizzari: “a sonoridade, neste caso, tendo tanto senão mais importância que a veracidade.” (Rosa, 1991, p. 17). Rosa descreveu esses pequenos

21 Um outro exercício de alteridade vem de parte da correspondência do autor com seu tradutor italiano, Eduardo Bizzari: “Quem habita as gerais, que seja uma vereda ou uma chapada, é generalista. Eu, por exemplo, você também.” (Rosa, 1991, p. 16).

caminhos que são as “veredas”, “povoadas por pássaros, por animais de toda espécie.” É daí que vêm as onças na dimensão singular e plural. O espaço literário retoma toda a ecologia do Sertão ou do seu limite com a vegetação do cerrado. É nesse ambiente que o encontro com uma onça pode ser fatal. Michelle Valois descreve breve e precisamente o instante da onça: “aferrada à presa, a onça é a engenharia, a geometria da morte. Cada músculo retesado o represar de uma força exata, cada membro fletido a véspera de um impulso calculado” (Valois, 2013, p. 109). Com essa memória felina e selvagem, a fábula mais inocente, se posta uma onça, pode se converter um lugar extremamente perigoso. Nesse sentido, Jacques Rancière, sobre Rosa, avança que:

a referência ao Sertão como lugar de fabulação natural não deve enganar: a ficção não é o tesouro que os simples se passam de tempos em tempos com os móveis de família e as tradições da terra. Ela é a capacidade de sempre recomeçar o salto no não-começado, de cruzar novamente a margem para entrar nos espaços onde todo um sentido da realidade se perde com suas identidades e seus marcos [de reconhecimento] (Rancière, 2017, p. 178).

Este salto do recomeço é literalmente o salto da onça em *Meu tio o lauretê*, a memória da sua “geometria da morte”:

Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, mancinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que vai pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. Hã, hã... Dá um bote, às vez dá dois. Se errar, passa fome, o pior é que ela quage morre de vergonha... Aí, vai pular: olha demais de forte, olha pra trás, arruma das pernas, toma o açoite, e pula pulão! – é bonito... (Rosa, 1967, p. 133).

O escritor também mede seu salto na ficção. Esse salto se divide em vários instantâneos dos quais podemos apreender outra forma de alteridade radical, a da transformação do caçador de onças em caçador de humanos. Doravante, ele vai defender o seu povo, o povo das onças ao qual ele pertencerá assim que encontrar uma onça fêmea. Observemos, por um momento, os instantâneos: “Coisa linda, uma onça!” Esta onça vai ganhando forma nele: “Ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher” (Rosa, 1967a, p. 139). Maria-Maria marca a passagem ou iniciação do caçador ao seu povo: “é cangussu, cabeçudinha, afora as pintas ela é amarela, clara, clara. Tempo de seca, elas inda tão mais claras. Pele que brilha, macia, macia.” (Rosa, 1967a,

p. 139). E, posteriormente, “onça tão bonita, parente meu” (Rosa, 1967a, p. 149). Voltemos à pequena cabana de onde o narrador nunca saiu, mais precisamente quando ele pergunta ao viajante: “Sinhor acha que eu pareço uma onça? Mas tem momentos em que pareço muito mais. Você não viu” (Rosa, 1967a, p. 149). A alteridade aqui se assemelha a uma região de contágio entre espécies. Demoremo-nos nos instantâneos sobre a imagem do encontro entre o caçador e Maria-Maria:

Hum, hum. Nhor sim. Elas sabem que eu sou do povo delas. Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foguinho que eu fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. Ela me cheirou, cheira-cheirando, pata suspendida, pensei que tava perurando meu pescoço. Urucuera piou, sapo tava, tava, bichos do mato, aí eu escutando, toda a vida... Mexi não. Era um lugar fofo prazível, eu deitado no alecrinzinho. Fogo tinha apagado, mas ainda quentava calor de borralho. Ela chega esfregou em mim, tava me olhando. Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam – pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar: tira mais não. Muito tempo ela não fazia nada também. Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita fineza. Pensei – agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afofado com a outra, de soçoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça – que ela gostava de mim, fiquei sabendo... Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: – “Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...” Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, juguanhenhém, jaguanhém... Já tava de rabo duro, sacudindo, sacê-sacemo, rabo de onça sossega quage nunca: ã, ã. Vai, ela saiu, foi pra me espiar, meio de mais longe, ficou agachada. Eu não mexi de como era que tava, deitado de costas, fui falando com ela, e encarando, sempre, dei só bons conselhos. Quando eu parava de falar, ela miava piado – jaguanhenhém (Rosa, 1967, p. 139).

Juntos, o caçador e a onça fêmea inventam uma língua. O autor acrescenta à língua portuguesa um termo tupi “jaguetê” que quer dizer “onça” com o termo “niangnian” que também vem do tupi “nhénhem” que significa “falar”. Falar uma língua de onças, o “jaguanhénhem”; falar que ganha volume e dicção no texto de Rosa. O poeta e crítico literário Haroldo de Campos que faz essa observação também acrescentou que o arcaísmo do português é o ponto pelo qual Rosa renova a língua expondo-a de forma radical, fazendo pelo cruzamento entre conteúdo e forma, cujo objetivo é desorientar o seu interlocutor: “o onceiro, meio-bugre, desfia

sem parar a sua fala, contando casos de onças e de zagaieiros, bebendo cachaça, tentando entreter seu hóspede e fazê-lo dormir, com algum propósito maligno que sua conversa ora vela, ora revela” (Campos, 1992, p. 59). É por meio dessa desorientação calculada a cada palavra ou som que o fenômeno da metamorfose pode ser lido como uma figura retórica nos dois seguintes instantâneos:

Sabia o que onça tava pensando, também. Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: onça pensa só numa coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer... Quando alguma coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito em antes... (Rosa, 1967, p. 150).

Mecê tá ouvindo, nhem? Tá aperceiando... Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha – unhão preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça? (Rosa, 1967, p. 157).

A narrativa oscila entre a alteridade e a hostilidade. Alteridade, por um lado, do narrador-caçador com as onças na medida em que este passa a fazer parte do povo das onças e hostilidade, por outro, com o visitante, na medida em que a transformação ocorre. Mesmo que a animalidade suscite uma dimensão vital cercada por instantaneidades, a passagem de um estado para outro não é repentina: seu ritmo é controlado pelo narrador, tudo é medido, até mesmo a desmesura do momento animal. Com a metamorfose animal, a hospitalidade do caçador se transforma em hostilidade. É o momento de conflito entre o homem e a animalidade. Nesse conflito, a cabana volta a ser o território do caçador-animal quando ele é ameaçado pelo seu hóspede:

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... (...) Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente (Rosa, 1967, p. 158).

Apenas por um breve instante a figurabilidade animal vem à superfície do texto para depois de desfazer pelos sons da língua através de algumas interjeições e onomatopeias: “Hé...Aar-rrã...Aaâh...Cê me arrhoôu...

Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui...Ui... Uh... uh...êêêê... êê...ê...ê” (Rosa, 1967, p. 159).

Um instantâneo entre instantâneos

Por fim, os dois instantâneos animais apresentados fazem do animal um “estranho hóspede” próximo do que Lucile Desblanche formulou: “Porém, na literatura, o animal é antes de mais um hóspede que atravessa o mundo pelo pensamento humano, da palavra, um estranho cujas prioridades geralmente diferem das preocupações humanas” (Desblanche, 2004, p. 1742). A alteridade como foi demonstrada, descentraliza o sujeito humano das narrativas de modo que as figurações animais se tornam fulgurações na própria língua a ponto de deslocar o sujeito que se serve dela para ler.

A animalidade assume, portanto, o lugar de uma técnica em comum entre Clarice Lispector e João Guimarães Rosa para a realização da alteridade radical. Com a diferença que, em Clarice Lispector, a barata desorienta o sujeito no plano metafísico e ontológico, uma vez que as diferenças de classe entre as mulheres se diluem na estranheza do animal, embora não tenham sido anuladas por completo. Nesse sentido, o termo “desbaratado” no sentido aferido à desorientação funciona como uma possibilidade aparente de leitura do instantâneo clariceano para lidar com o sujeito descentralizado pela realidade animal: a simples presença da barata desorienta lucidamente a narradora.

Rosa, por sua vez, tem outro ponto de partida, a saber, a própria matéria das palavras, pois ele “oncifica” a língua portuguesa, o português – ao longo dos instantâneos de *Meu tio o lauretê* – se animaliza, mas sempre com o registro da oscilação do português oral, predominantemente rural e não alfabetizado, que tende a gerar, ele mesmo, um contato estrutural com a fulguração animal da onça. Eduardo Viveiros de Castro, por exemplo, a partir do conceito de *différance*, de Jacques Derrida, no qual um traço de oralidade se impõe sobre o escrito, elaborou o “diferOnça” a partir de um critério que é característico do português no Brasil. Segundo ele, “nosso problema é a *différonce*”, a saber, “*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” (Viveiros de Castro, 2018, pp. 13-14). A narrativa de Rosa, portanto, estaria na base de tal idiosincrasia de vocábulos e muito provavelmente de um recalçamento daquilo de suas origens tupi que Rosa ressalta no título da narrativa.

Ao longo desses instantâneos buscou-se mostrar um conjunto de diferenças que, no primeiro nível, acontecem tanto no espaço urbano quanto no mundo rural. As figurações animais transportaram a personagem-narradora, essa mulher socialmente abastada, em uma metrópole brasileira como o Rio de Janeiro, que perde sua orientação na temporalidade da novela. Essa perda de orientação é muito bem organizada discursivamente a ponto que existe uma dimensão ensaística da presença do animal. Já no mundo rural, os códigos civilizados são questionados pela própria estrutura linguística entrecruzada com o modo de vida do narrador. A figura animal aprofunda zonas instáveis do humano, ampliando assim as relações entre as vozes a eles subordinadas: à barata e à onça. Os animais em questão assumem o lugar daqueles que nem sequer têm um espaço para falar; eles sequer precisam falar como no caso de uma fábula, mas ocupam outros lugares, como a retórica da narradora e os grunhidos do narrador. Por instantâneos eles preenchem o espaço do texto com o silêncio discursivo das bestas e agem por suas bordas, ou seja, de palavras quase inteligíveis de uma prosa filosófica ou os limites da fala dos mais simples, mas que significam fortemente a presença de uma animalidade. Jacques Rancière percebeu com razão o uso do “limite do silêncio” em João Guimarães Rosa:

Desenhar à beira do silêncio, as bordas sem bordas dessa ausência, é a obra da ficção. É o trabalho que ela consegue e ao mesmo tempo torna imperceptível confiando-a aos seus personagens, loucos razoáveis e metódicos cujas extravagâncias desfazem calmamente as marcas da vida cotidiana (Rancière, 2017, p. 181).

Na cidade ou no campo, essa vida cotidiana é suspensa instantaneamente por animais como a barata e a onça reordena o espaço literário na medida em que o sujeito humano é deslocado no sentido que se abre a relações dos animais com o humano. *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e *Meu tio o Iauaretê*, de João Guimarães Rosa, são duas obras literárias que experimentam alteridades radicais nos limites do humano.

Bibliografia

- Agamben, G. (2007). *Homo Sacer*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Antelo, R. (1997). *Objecto textual*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.
- Blanchot, M. (1969). *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Campos, H. (1992). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- Candido, A. (2006). "Literatura e Cultura de 1900 a 1945". *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, pp. 117-144.
- Clair, J. (2004). *De Immundo*. Apophatisme et apocatastase dans l'art aujourd'hui. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2008). *La bête et le souverain*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. e Dufourmantelle, A. (1997). *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy.
- Desblanche, L. (2004). "Animal". In A. Montandon, (Org.). *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures* (pp. 1742-1743). Paris: Bayard.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autoficcion*. Paris: Seuil.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'Horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- Lestel, D. (2002). *As origens animais da cultura*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget.
- Librandi, M. (2018). "A eco-poética de G.H." *Revista Letras*. Trad. Alexandre Nodari. Curitiba: UFPR, 98, jul./dez., 56-82.
- Lispector, C. (1964). *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor.
- (1988). *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Benedito Nunes (Dir.). Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle, Cnpq.
- (1998). *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco.
- (2005). *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Maciel, M. E. (2016). *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- (2016). *Mon oncle le jaguar & autres histoires*. Trad. Mathieu Dosse. Paris: Chandeigne.
- (2008). *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor.
- Mendes de Sousa, C. (2011). *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Sales.
- Molder, M.F. (2017). *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Moser, B. (2012). *Clarice Lispector – Une biographie*. Paris: Des femmes, 2012.
- Nascimento, E. (2012). *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Portmann, A. (1956). *Biologie und Geist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Rancière, J. (2017). *Les bords de la fiction*. Paris: Seuil.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, J. G. (1967). *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (1991). *Diadorim*. Trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Albin Michel, pp. 10-18.
- (2016). *Mon oncle le jaguar & autres histoires*. Trad. Mathieu Dosse. Paris: Chandeigne.
- Sant'Anna Martins, N. (2001). *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp.
- Santiago, S. (2017). *Genealogia da Ferocidade*. Pernambuco: Cepe.
- Stigger, V. (2016). *O útero do mundo*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo: Masp.
- Valois, M. (2013). *Zoomomento mori: o animal e a morte em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. Pernambuco: UFPE.
- Viveiros de Castro, E. (2018). "Rosa e Clarice, a fera e o fora." *Revista Letras*, jul./dez. Curitiba, UFPR, 98, 9-30.
- Yelin, J. (2008). "Viajes a ninguna parte. Sobre la representación de la animalidad en 'Meu tio o lauretê', de João Guimarães Rosa y 'A paixão segundo G.H.' de Clarice Lispector". *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literários, históricos y antropológicos*, 8, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 223-233.