

**Literatura e animalidade:  
violência e representação em *A Paixão segundo G.H.***

Mattia Faustini<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho visa propor uma leitura crítica da escrita literária em relação à animalidade, servindo-se do conceito de “máquina antropológica” oferecido por Agamben e da perspectiva filosófica de Derrida sobre a autobiografia do “ser humano”. Em algumas obras literárias, a experiência da nudez, considerada pelos filósofos referidos como uma matriz de alteridade crucial na produção da diferença, manifesta-se nas personagens em concomitância com a presença do olhar do animal. Neste trabalho, pretende-se examinar a nudez bem como as condições da sua expressão no encontro entre ser vivo e ser humano, nomeadamente, entre a protagonista da célebre obra de Clarice Lispector *A paixão segundo G.H.* e a barata que nela desperta uma crise existencial bem como sentimentos des(-)humanos. Em conclusão, a violência da representação baseada na referência literária à barata é analisada em comparação com a animalização metamórfica entre ser vivo e humano que se realiza, por exemplo, na escrita de Kafka.

**Palavras-chave:** Animalidade, Vida Nua, Derrida, Clarice Lispector, Violência

### **Introdução**

Este artigo pretende refletir de forma crítica sobre a presença do animal na literatura, a partir da discussão da violência estética e da maneira em que isto tem sido tratado por Derrida, nomeadamente no ensaio *O animal que logo sou* (2002).

Conforme Derrida pôs em alívio no seu estudo filosófico e literário, desde as obras e os mitos mais fundadores da cultura ocidental, o animal não somente resulta ser uma incontestada categoria genérica mas também uma forma de vida em oposição àquela definida como humana. Várias referências à Bíblia como ao mito de Prometeu permitem ao filósofo tratar e questionar esta produção de diferença; à luz, aliás, das práticas às quais os animais continuaram sendo sujeitos: práticas que sem hesitação Derrida chama de violentas. Neste sentido a posição tomada por ele resulta provocante quanto extremamente clara:

---

<sup>1</sup> Doutorando do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. O presente trabalho surgiu em ocasião do Seminário “Discursos da violência” ministrado pela professora Catarina Martins no ano letivo 2020/2021.

a confusão de todos os vivos não humanos dentro da categoria comum e geral de animal não é apenas uma falta contra a exigência de pensamento, a vigilância ou a lucidez, a autoridade da experiência, é também um crime: não um crime contra a animalidade, justamente, mas um primeiro crime contra os animais, contra animais. Dever-se-ia aceitar dizer que todo assassinato, toda transgressão do “Não matarás”, só pode visar ao homem, e que em suma só há crime “contra a humanidade?” (Derrida, 2002: 88)

A literatura é, neste sentido, um espaço onde as questões da animalidade, da outridade e da violência podem ser representadas e abordadas de maneiras diferentes. Já pelo simples facto de que os animais podem aqui estar nomeados na própria singularidade; até mesmo que sejam insectos, como acontece no romance que em breve iremos discutir: *A paixão segundo G.H.*, célebre obra de Clarice Lispector (1988). Segundo esta perspectiva filosófica da literatura, é neste espaço especial que o exercício da palavra desempenha o poder adâmico de nomear a animalidade do homem, consagrando-a ou sacrificando-a. Dito de outra forma, é na literatura que se manifesta uma das cruciais faltas atribuídas ao “animal”, o seu defeito: o dom da palavra.

Em princípio, logo, o artigo discutirá o conceito de “máquina antropológica”, entendida como matriz de diferença e inferioridade do outro (animal). Em seguida, depois de ter apresentado o texto de Lispector, serão examinadas algumas passagens da obra em que a questão da animalidade resulta colocada em primeiro plano. Finalmente, em conclusão serão aprofundadas reflexões sobre o papel das representações estéticas em relação à violência contra os animais (que logo somos).

### **Literatura e filosofia: entre máquinas e animais**

Enquanto na vida cotidiana, fora da literatura, parte da nossa mútua violência inter-subjetiva funda-se na exclusão do outro e no imediato menosprezo conseguinte à operação mesma – operação amiúde facilmente cumprida no simples chamar alguém de “animal” ou “besta” – na literatura tal violência não deixa de exercer-se. Ao contrário, como já antecipámos, é na escrita e no uso da palavra que a humanidade buscou a sua imagem de marca em detrimento do animal. É, com efeito, na manifesta falta de palavra das outras formas de vida que assenta uma longa linha de filósofos que, pretendendo tratá-las, acabaram por tratar a dos seres humanos. A palavra, a

capacidade de responder (logo, a responsabilidade): eis o que falta aos animais perpassando a filosofia ocidental desde Aristóteles até Lacan ou mesmo autores como Lévinas, que muito dedicou-se à questão da outridade. Neste contexto, segue-se que a literatura é obviamente um domínio humano, mas também um domínio da animalidade humana. Isto é, a literatura não somente tem a ver com a animalidade na medida em que o animal está presente na narração; também tem a ver com a animalidade sendo a palavra uma faculdade própria à humanidade, conforme a definição aristotélica do homem como *zoon logon echon*. Segundo a perspectiva de Derrida, a palavra “animal” já testemunha isto, pois:

os homens seriam em princípio esses viventes que se deram a palavra para falar de uma só voz do animal e para designar nele o único que teria ficado sem resposta, sem palavra para responder. O mal está feito há muito tempo e por muito tempo. Ele consistiria nesta palavra, ele se resumiria sobretudo nesta palavra, o animal, que os homens se deram, como na origem da humanidade, e se deram com o fim de se identificar, para se reconhecer, com vistas a ser o que eles se dizem ser, homens, capazes de responder e respondendo em nome de homens. (Derrida, 2002: 62)

No entanto, há diferenças no uso da palavra “animal” que se encontra em filosofia como em obras literárias; o que será bem esclarecer desde o início para analisar mais tarde *A paixão segundo G.H.*. Segundo Derrida, os discursos feitos no contexto da primeira mostram uma segurança típica na voz do autor, «como se os homens desta configuração tivessem visto sem terem sido vistos», enquanto no contexto da(s) segunda(s) Derrida afirma: “do lado daqueles e daquelas que confessam tomar para si a destinação que o animal lhes endereça, antes mesmo de terem o tempo e a possibilidade de se esquivar nus ou em roupão, eu não lhes conheço ainda um representante estatutário” (2002: 34).

Ou seja, segundo Derrida os discursos por dentro da filosofia tiveram – em relação à definição do “animal” e à consolidação da sua outridade quimérica – mais sucesso do que os contidos em obras de literatura: basta pensarmos no conceito de “animal-máquina” formulado por Descartes no seu *Discurso do método*. Aqui, por exemplo, como observado por Uchôa (2020):

o comportamento dos animais pode ser compreendido em termos mecânicos, da mesma forma que as ações inconscientes nos seres humanos. O animal age involuntariamente sob a influência do meio externo. Descartes está comprometido, portanto, com uma tese mecanicista, a de que não há sensação propriamente dita em animais não-humanos, nesses últimos, há apenas o movimento da matéria. (2020: 215)

Por outro lado, a literatura permite um acesso diferente à animalidade, não baseado no firme olhar duma máquina vivente, pois não se serve necessariamente da palavra como faculdade orgulhosamente humana. Isto é, na literatura, se os animais não falam, pelo menos olham quem pode falar; na literatura (e isto vale também para a filosofia que mais se aproxima à esta) o autor pode olhar o seu discurso a partir duma perspectiva mais incerta, como se fosse ele mesmo um animal. Com efeito, é isto que acontece quer no discurso de Derrida quer no romance de Lispector: as invenções da palavra (*animot* em vez de que *aimaux* no ensaio do primeiro) e da linguagem autobiográfica em G.H. visam deixar falar a animalidade, adulterar a máquina antropológica afirmando uma ideia alternativa, eticamente falando, de vida. Antes de entrar melhor neste assunto, agora é preciso esclarecer o conceito de máquina antropológica que veio substituir o de “animal-máquina” desde o surgimento dos *animal studies*. O conceito foi formulado por Agamben no ensaio *O aberto: o homem e o animal* (2002), onde o filósofo italiano descreve o funcionamento da máquina, destacando uma versão antiga e moderna da mesma. Ambas as versões obedecem necessariamente a mecanismos de inclusão e exclusão, tendo no meio, entre as duas categorias, um espaço vazio e de excepção, uma «zona de indiferença»:

o que está em jogo é a produção do humano por meio da oposição homem/animal [...]. Se, na máquina moderna, o fora é produzido através da exclusão do dentro e o inumano animalizando o homem, aqui [na versão antiga] o dentro é obtido através da inclusão do fora, o não homem através da humanização do animal. (2002: 75)

O espaço vazio no meio das duas categorias é aquilo em que, segundo Agamben, assenta o *missing link* da articulação entre as duas. Isto quer dizer que, apesar de ser chamada pelo filósofo de «zona de indiferença», é mesmo neste espaço que se define a diferença.

Como cada espaço de excepção, esta zona é perfeitamente vazia e o verdadeiramente humano que deveria acontecer-lhe é só o lugar duma decisão incessantemente a ser atualizada, em que as cesuras e suas re-articulações são sempre deslocadas e movidas. O que seria obtido assim não seria, contudo, nem uma vida animal nem uma vida humana, mas unicamente uma vida separada e excluída de si mesma – só uma vida nua. (Agamben, 2002: 76; tradução minha)

Este artigo pretende, agora, examinar as maneiras em que a representação estética permite trabalhar este espaço vazio, sabotando a máquina antropológica por viés do

encontro entre linguagem filosófica e linguagem literária, como acontece no ensaio de Derrida e no romance de Lispector.

Em ambos os lugares iremos ver que deixar falar a animalidade significa passar pela dimensão da nudez. É a reflexão sobre esta condição, mais do que a de possuir a palavra, que permite um acesso privilegiado à animalidade do ser humano.

### **Violência e representação: nudez e verdade**

Sendo a da representação uma atividade comumente considerada cultural, é preciso agora tratar das relações que a criação estética entretém com a violência inscrita no funcionamento da máquina antropológica. Neste sentido será útil chamar a atenção sobre o facto que, desde a teoria da catarse formulada por Aristóteles, a cultura tem tido o papel de incorporar a violência para libertar ou afastar o homem da sua própria natureza. Com efeito, como defende Sousa Ribeiro em *Representações da Violência* (2012), “é verdade que a arte desde sempre se ocupou da representação da violência e que, concomitantemente, a reflexão sobre a arte desde sempre incorporou uma reflexão sobre a violência” (2012: 16). Existe portanto uma relação «racionalista» entre representação e violência, a qual vê na abordagem mimética da primeira a oportunidade de afastar-se do horror presente na natureza das coisas e nos fenômenos representados, para o alcance duma humanidade mais digna. Por outro lado, Sousa Ribeiro chama a atenção sobre um outro paradigma da representação – particularmente crucial a partir do Romantismo – que incorpora a violência não mais só na ordem dos conteúdos, mas também na da forma: “é assim que, paradoxalmente, vamos encontrar a ideia de violência no próprio cerne das práticas estéticas. [...] A representação da violência afirma-se como violência da representação” (2012: 18). Nesta viragem, a criação artística é concebida como um processo essencialmente destrutivo, de ruptura: sacrifício ou auto-sacrifício. Um exemplo disto é oferecido por Sousa Ribeiro no caso da “Conversa sobre poemas”, escrita por Hofmannsthal, onde o poeta alemão afirma que a raiz de toda poesia assenta no assassinato originário do animal que substituiu o primeiro homem decidido a matar-se, em seguida à angustia provocada pelo abandono dos deuses. Seja sob forma de representação da violência ou de violência da representação, a linguagem literária põe em questão a cisão da palavra, entre cultura e natureza. Na primeira concepção à palavra é confiada a

responsabilidade cultural da harmonia; na segunda, em vez disso, é confiada a natureza sublime e divina da criação estética entendida como destruição. A violência, nestes casos, ainda tem uma função transcendente na literatura. No caso deste artigo, porém, se tratará de examinar a violência num romance modernista como *A paixão segundo G.H.*, tendo conta de que “no contexto modernista, o elemento da violência, longe de se situar apenas na dimensão temática, se instalou firmemente como vector essencial do modo de composição” (Sousa Ribeiro, 2012: 21). Como apontado mais uma vez por Sousa Ribeiro, a linguagem modernista continuou a incluir a violência na representação estética, mas fá-lo salientando a sua dimensão imanente, deixando de a submeter a uma transcendência derradeiramente cultural ou sublime. Kafka é um autor exemplar nesta perspectiva, por várias razões. Não por acaso Sousa Ribeiro menciona-o, defendendo que “a violência em Kafka é signo da recusa de uma ideia abstracta de humanidade” (2012: 24). O autor de *A metamorfose*, com efeito, numa atitude anti-humanista, “aponta, com cruel lucidez, para o fechamento dos espaços de utopia na modernidade, mas revela-se, em concomitância, na sua negatividade, como essencialmente indisciplinador, como núcleo de uma estética do desassossego capaz de abrir espaços de interrogação irreduzíveis”. Além disto, Kafka é também conhecido pela rica presença de animais em numerosas obras. Aprofundaremos nas conclusões deste trabalho a familiaridade entre animalidade e estética anti-humanista. *A paixão segundo G.H.*, com efeito, tem muito a ver com esta interpretação modernista da literatura, no que diz respeito à identidade do “eu” face ao animal.

O animal que aparece nesta obra, embora não seja o único, é um inseto: a barata. O encontro entre G.H. e a barata se torna autobiograficamente crucial: a protagonista encontra uma verdade sobre a sua humanidade a partir da experiência do imundo e da violência. G.H., neste sentido, torna-se um animal autobiográfico, como entendido por Derrida:

A autobiografia, a escritura de si do vivente, o rastro do vivente para si, o ser para si, a auto-afecção ou auto-infecção como memória ou arquivo do vivente seria um movimento imunitário (e pois um movimento de salvação, de salvamento e de salvação do salvo, do santo, do imune, do indene, da nudez virginal intacta) mas um movimento imunitário sempre ameaçado de se tornar auto-imunitário, como todo *autos*, toda ipseidade, todo movimento automático, auto-móvel, autônomo, auto-referencial. Nada corre o risco de ser tão envenenador quanto uma autobiografia, envenenador para si, de antemão, auto-infecioso para o presumido signatário assim auto-afetado. (Derrida, 2002: 87)

Esta dimensão autobiográfica inerente ao ser humano não é, segundo Derrida, relacionada à faculdade da linguagem verbal em si. Não é isto, com efeito, que destaca o ser humano enquanto ser vivente: é, em vez disso, antes de mais a consciência da própria nudez. Os animais podem ser pensados sem vergonha, na medida em que não tem consciência de faltar de alguma coisa, enquanto no ser humano a vergonha se acompanha ao pudor e à responsabilidade de cobrir-se. O nome próprio do homem assenta na capacidade de afirmar-se "eu", na capacidade de ser responsável pelo próprio movimento no mundo. Capacidade de responder, aliás, que falta aos animais. Todavia é no constante olhar do animal que se exerce a falta de palavras e nudez como se fosse uma perseguição:

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

Seja discurso filosófico, como no seu caso, seja discurso autobiográfico-literário, segundo Derrida constatar o olhar do animal sobre si provoca no ser humano o constrangimento da nudez não recíproca. Nudez de que só o homem tem de ser responsável, a partir do seu nome próprio. Pouco depois, o filósofo acrescenta que, em seguida ao olhar do animal que o vê nu, "tudo pode me ocorrer, eu sou como uma criança pronta para o apocalipse, eu sou o próprio apocalipse, ou seja, o último e o primeiro evento do fim, o desvelamento e o veredito" (2002: 31).

Para entender melhor e imaginar este «apocalipse», será útil nos deter melhor sobre o romance de Lispector, que torna-se neste sentido essencial. O conto de G.H. é, com efeito, iluminante sob vários aspectos no que diz respeito ao funcionamento da máquina antropológica, nomeadamente em relação àquela zona no meio, chamada por Agamben de «vida nua». Segundo vários críticos, ao longo da obra, G.H. atravessa três fases de epifania (*apud* Stefens, 2008). O livro se abre *a posteriori*, ou seja numa fase pós-liminar em que G.H. já tomou alguma consciência da verdade revelada. Antes disto, obviamente, o clímax será anunciado por uma fase preliminar e alcançado ao máximo em volta da fase mais violenta da história, em concomitância da epifania. A respeito deste último, Stefens diz:

é o momento "divisor de águas" no qual ocorre o sacrifício, ou seja, quando G.H. passa pela provação e humilhação de provar o desconhecido, o que causa repulsa e desejo. A narradora toma

conhecimento de si através do outro (da barata). Há, então, uma alteração no estado de consciência de G.H. (2008)

Antes de tratar melhor esta fase, como a pós-liminar, procedamos agora por ordem.

### **Fase preliminar: o nome e a nudez**

Quando G.H. entra no quarto da empregada, encontra-o escandalosamente nu: “na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abriu um vazio seco” (1988: 26). O escândalo deve-se não só ao inesperado, mas também ao evidente contraste que G.H. narra entre o quarto abandonado e o resto da casa, que o inclui, apesar de ser radicalmente diferente em termos de «ordem» e «humidade». Esta nudez também se multiplica, ou seja, abre ainda mais nudez à sua volta, como se fosse o resultado de um esforço construtivo da luz e não o resultado de uma espoliação definitiva: “durante seis meses um sol permanente havia empenado a guarda-roupa de pinho, e desnudava em mais branco ainda como paredes caiadas” (Ivi: 27). Aqui G.H., pouco depois da sua entrada, descobre perfis humanos e animais eclodidos com carvão na parede. Perfis vazios em que a nudez não aparece, no entanto, sob a forma de genitais descobertos, mas a de um vazio interno e intersubjetivo: pintados na parede, homem, mulher e cão não parecem sensíveis à presença uns dos outros. É neste sentido que se manifesta uma nudez que mais tarde terá o poder de intervir sobre a própria identidade de G.H. A protagonista logo interpreta esse desenho como uma mensagem deixada ali e dirigida a ela pela empregada – finalmente nomeada, com algum custo – Janair:

havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência. (Ivi: 28)

Neste ambiente deserto, seco e vazio que contradiz o resto da casa, G.H. depara-se, portanto, com uma nudez multímoda e ativa, que fala e que revelará todo o seu horror vacui na presença, na verdade, de uma vida imunda aí escondida: “ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. Tudo ali havia secado - mas restara uma barata”. (Ivi: 32)



É extremamente significativo, para a nossa análise, que a nudez seja realçada frequentemente neste momento preliminar, no início dum processo de epifania sobre a identidade de G.H. Esta nudez corresponde à consciência que G.H. toma de si (do seu nome) a partir do olhar da criada, a partir de uma experiência de vergonha. As letras iniciais constituem neste momento a identidade sólida de que desfruta enquanto pessoa, o que se reflete também em termos interpessoais: “acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes” (*Ivi*: 18). É desde o princípio significativo o contexto em que ocorre o encontro entre a barata e G.H. Aqui o foco do olhar é unidirecional: dirigido pela mulher para a barata como se fosse uma coisa; ou seja, G.H. não parece olhada pela barata. O insecto fica objectificado, provocando nojo. Em seguida, no entanto, emerge o olhar da barata e a sujeição da protagonista: vista não por olhos, mas “pelo corpo da barata”. Também neste caso se concretiza então a experiência dum olhar sobre si mesmo, de uma reflexão que é co-natural à própria nudez. Poderia acrescentar-se neste sentido que, se não a barata, o desenho nas paredes nuas do quarto exerce um olhar sobre G.H.: como se a protagonista, olhando pela primeira vez o seu nome de fora, descobrisse de morar na própria identidade exatamente como a barata morou todo o tempo no quarto seco e vazio.

Para entender melhor a questão da violência inerente a esta dimensão preliminar da nudez, é preciso no entanto examinar como se apresenta esta experiência sucessivamente. Com efeito, a condição nua em G.H. se manifesta gradualmente, como um despojamento do próprio nome que deve proteger-se da constante ameaça da organização da linguagem:

então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta e perder todas as minhas malas com suas iniciais gravadas. Adivinha-me, adivinha-me porque faz frio, perder os invólucros de lagosta faz frio. Esquenta-me com a tua adivinhação de mim, compreende-me porque eu não estou me compreendendo. (*Ivi*: 75)

G.H., de facto, face à sua nudez não quer matar a origem deste olhar: as circunstâncias que levam a protagonista a matar a barata não apontam para uma tentativa de cobrir-se, mas sim para uma tentativa de deixar à própria vida a ocasião de manifestar-se plenamente, na sua nudez. Neste sentido, G. H. toma consciência de si na experiência vácuca do seu nome: o reconhecimento humano entre pares, fundado

no silenciamento, na censura e na transcendência da violência inerente à vida. É do próprio nome e da comum ficção humana que G.H. é enojada. Para libertar-se deste nojo, no ódio mais impetuoso à qual ela se abandona, a violência é dirigida contra o animal e contra uma parte de si: ficando despojada do nome ela passa por uma metamorfose da própria forma de vida. É a barata neste sentido, mesmo na morte, a transmitir esta ocasião de renascimento:

teríamos de pôr máscaras de ritual para nos amarmos. Os escaravelhos já nascem com a máscara com que se cumprirão. Pelo pecado original, nós perdemos a nossa máscara. Olhei: a barata era um escaravelho. Ela toda era apenas a sua própria máscara. (*Ivi*: 75)

A nudez, então, se apresenta não só como a culpa da qual o ser humano tem que proteger-se. Com efeito, a nudez é procurada dentro da própria identidade como o objectivo de um amor diferente, neutro, não humano: “tediosamente nu” (*Ivi*: 95).

### **Fase da epifania: Violência e autobiografia**

G.H. faz várias vezes uso da palavra violência ao longo do seu conto, e a cumpre, de facto, contra uma barata que lhe provoca em primeiro lugar horror e aversão. É neste sentido possível observar uma contração das onze da manhã, que dilata o tempo numa paralisia desassossegada em companhia do inseto: o assassinato é cumprido em concomitância de uma espécie de metamorfose. A cena em que o assassinato é cometido é, ao mesmo tempo, a cena em que ocorre o nojo pelo ínfimo – ditado categórico da máquina antropológica. Essa última, com efeito, impõe que o humano esteja separado do impudico e do imundo, conotações atribuídas às formas de vida sem vergonha. Por estas razões, em primeiro lugar, G.H. aparece assustada pela urgência de um ódio interior crescente, o qual resulta finalmente na morte da barata: “eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar” (*Ivi*: 35). Entretanto, porém, no meio deste horror e desta momentânea dissociação, G.H. acabou por identificar-se com o inseto, como se verá. Mencionamos então o ato em questão, na íntegra.

Uma capacidade toda controlada me tomara, e por ser controlada ela era toda potência. Até então eu nunca fora dona de meus poderes - poderes que eu não entendia nem queria entender, mas a vida em mim os havia retido para que um dia enfim desabrochasse essa matéria desconhecida e feliz e inconsciente que era finalmente: eu! eu, o que quer que seja.

Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era - só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata .Ao mesmo tempo eu também havia fechado os olhos. E assim permaneci, toda trêmula. Que fizera eu?

Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata mas sim a: que fizera eu de mim? (Lispector, 1988: 36)

G.H., “sem nenhum pudor” – com orgulho desta matéria não humana que toma posse dela – comete contra a barata uma violência que é já recusa da própria humanidade.

Ao mesmo tempo, a violência manifesta-se num estado de quase completa imanência: o assassinato, e a epifania que G.H. alcança a partir daí, acontecem numa condição dissociada da linguagem e da promessa de qualquer sentido moral. A vida é, com efeito, neutra e violenta em si, como defenderá G.H.: «inferno» e «alegria». Neste sentido, entre transcendência e imanência da violência, *A paixão segundo G.H.* apresenta tensões e relações complexas. Enquanto, justamente, Bosi (2015) considera a obra “um romance de educação existencial”, a representação da violência inscrita no assassinato da barata lembra o auto-sacrifício tentado pelo homem mitológico na estética da destruição de Hofmannsthal.

Vamos nos deter com mais detalhes sobre a dinâmica da violência no centro do livro de Lispector. Que tipo de relação entretém a representação com a violência, no que diz respeito à verdade desta epifania autobiográfica?

Voltemos para o primeiro momento da manifestação da verdade, na revelação de nudez a partir do encontro com a barata. A noção de encontro tem sido discutida no campo dos *Animal Studies* enquanto *tópos*, pois, segundo autores como Ohrem (2018), “such encounters might disrupt the workings of the “anthropological machine” and unsettle the anthropocentric dispositives that continue to shape social, ecological, and other relations between human and nonhuman beings” (2018: 4).

Já tratámos da nudez e dos olhares aqui envolvidos: G.H. atravessa esta nudez como se fosse um deserto, perturbada e paralisada às onze da manhã, enquanto a barata é fixada minuciosamente, violentamente. Enquanto o inseto agoniza na borda do guarda-roupa, G.H. a olha como nunca:

a barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O

olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira. [...] É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. (Lispector, 1988: 43)

A partir deste olhar sobre o rosto da barata, ganha sentido sucessivamente a matéria que sai do animal: secreção metonímica da nudez. É esta matéria sem sabor nenhum que G.H. descobre dentro de si e que narra desta forma:

Não posso fazer nada por você, barata. Não quero fazer nada por você. É que não se tratava mais de fazer alguma coisa: o olhar neutro da barata me dizia que não se tratava disso, e eu o sabia. Só que não estava suportando ficar apenas sentada e sendo, e então queria fazer. Fazer seria transcender, transcender é uma saída. Mas chegara o momento de não se tratar mais disso. Pois a barata não sabia de esperança ou piedade. (Lispector, 1988: 56)

A matéria da vida que G.H. saboreia, na barata e em si, representa por um lado a viragem para uma forma de vida não humana, por outro lado a aparente aceitação da inevitabilidade da violência, uma vez que:

se ela não estivesse presa e se fosse maior que eu, com neutro prazer ocupado ela me mataria. Assim como o violento neutro de sua vida admitia que eu, por não estar presa e por ser maior que ela, que eu a matasse. Essa era a espécie de tranqüila ferocidade neutra do deserto onde estávamos. (Ivi, 57)

Esta matéria da vida, contada por G.H. como a forma em que se transforma a sua existência – “neutra”, “atona”, “inexpressiva” (Ivi: 96) – é, afinal, veiculada pela presença do animal mais imundo, que desencadeia assim não somente uma visão do mundo mas também uma transformação do acesso humano ao mundo e à própria vida: uma transformação que afeta a linguagem. É neste sentido que, para analisar a relação entre violência e representação nesta obra, precisamos de passar agora para a última fase da epifania, a pós-liminar.

### **Fase pós-liminar: paixão e compaixão**

A paixão de G.H. é uma paixão apaixonada: a beleza e a violência são entrelaçadas na verdade que se põe a nu através da linguagem. O discurso, como já mencionado, é por um lado autobiográfico – relacionado a uma verdade que é testemunho – por outro lado, em vez, é confissão – uma verdade que é dívida, tal como defende Derrida:

a autobiografia torna-se confissão quando o discurso sobre si não dissocia a verdade da revelação, portanto da falta, do mal e dos males. E sobretudo de uma verdade que seria devida, de uma dívida em verdade que precisaria ser quitada. (2002: 45)

As duas dimensões, ao longo da obra, se intersectam amiúde pois o que tem de ser revelado deve ficar indizível. Assim podem ser explicadas as tensões inscritas na linguagem desejosa de comunicar a paixão, entre organização do sentido e desorganização, ou seja: entre a transcendência de uma promessa moral e o nada escandaloso da vida nua. A fase pós-liminar da epifania abre e conclui o conto de G.H. na mesma forma, em elipses – uma continuidade que é dilatação do presente redimido da espera e da esperança. Tal dilatação é visivelmente especular àquela ocorrida no quarto enquanto a barata agonizava. Se aí o nojo e o ódio tinham tomado posse de G.H., aqui é a vida que toma posse de si mesma: “talvez eu agora soubesse que eu mesma jamais estaria à altura da vida, mas que minha vida estava à altura da vida”. (Lispector, *Ivi*: 121). Esta epifania, esta paixão que no fim do conto G.H. chama de «confiança», é contudo ameaçada da realidade do mundo, que organiza e subordina a linguagem com olhar predatório, na esperança humanizada da promessa de transcender-se. A exigência de G.H. é, logo, lembrar esta experiência, contando-a, embora não possa ser veiculada como G.H. teria feito antes de encontrar a barata. Com este pathos inscrito na nudez e na desorganização da linguagem se abre, de facto, o livro:

Por que é que ver é uma tal desorganização? E uma desilusão. Mas desilusão de quê? se, sem ao menos sentir, eu mal devia estar tolerando minha organização apenas construída? Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema. No entanto se deveria dizer assim: ele está muito feliz porque finalmente foi desiludido. O que eu era antes não me era bom. Mas era desse não-bom que eu havia organizado o melhor: a esperança. De meu próprio mal eu havia criado um bem futuro. O medo agora é que meu novo modo não faça sentido? Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo? (Lispector, 1988: 10)

A violência da realidade consiste na impossibilidade de pertencer à vida sem partilhar o mundo com alguém que compreenda. A máquina antropológica neste sentido imporia, da experiência da nudez e da vergonha, uma verdade que torne o humano responsável. Em vez disso, G.H. não quer uniformizar a experiência da paixão numa verdade derradeira. No início do seu discurso autobiográfico, depois de ter expressada a sensação de ficar sem uma terceira perna, outrora essencial, ela afirma: “sei que precisarei tomar cuidado para não usar superficialmente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de uma verdade” (*Ivi*: 11). Em suma, a dimensão devedora de verdade da confissão é

contradita por uma recusa da própria identidade anterior, fechada na vacuidade do nome próprio, G.H., e do nome comum, ser humano. Não obstante isto, G.H. precisa de partilhar a sua epifania, enquanto animal autobiográfico, se não com a ajuda duma terceira perna, com a ajuda dum interlocutor. Na alternância monológica e dialógica do seu conto, G.H. consegue portanto errar sem trair-se, acompanhando o leitor numa viagem para uma alegria difícil e incomunicável, dado o carácter pré-linguístico e pré-humano desta paixão. Neste sentido, embora tenda à desorganização delirante, a reconstrução da epifania se realiza segurando a mão do leitor, hora para que G.H. não tenha medo, hora para que não a tenha ele. Com efeito, “criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (*Ivi*: 15).

Dito isto, podemos portanto concluir alguma coisa sobre a violência da representação da obra em geral, agora que examinámos como G.H. atravessa a experiência da nudez e do assassinato em frente do animal. Contextualizando a representação da violência contida no livro, à luz da discussão sobre a máquina antropológica, o assassinato da barata incorpora uma transformação impossível do ser humano. Só a partir da transformação da paixão segundo G.H. em compaixão com o leitor será, com efeito, possível adulterar a máquina antropológica e alcançar uma forma de vida que contemple o amor neutro e inexpressivo que se tem entre os animais, inclusive as baratas. Mas isto requer que a necessária desorganização da língua se contradiga, encontrando a necessidade de uma promessa na visão do horror e da violência. Assim, G.H. é obrigada a prometer ao leitor e a si mesma uma abertura verdadeira à vida, embora não seja possível sair da própria vida enquanto ser humano e aí ficar:

viver a vida em vez de viver a própria vida é proibido. É pecado entrar na matéria divina. E esse pecado tem uma punição irremediável: a pessoa que ousa entrar neste segredo, ao perder sua vida individual, desorganiza o mundo humano. Também eu poderia ter deixado minhas sólidas construções no ar, mesmo sabendo que elas eram desmanteláveis - se não tivesse sido pela tentação. E a tentação pode fazer com que não se passe à outra margem. Mas por que não ficar dentro, sem tentar atravessar até a margem oposta? Ficar dentro da coisa é a loucura. (Lispector, 1988: 97)

Esta impossibilidade de sair completamente da lógica da máquina antropológica diz respeito à trágica desejabilidade de viver de forma não humana, pois isto significaria transformar o medo da nudez em confiança, mas ao mesmo tempo significaria também perder a possibilidade de dizer “eu”.

Neste xeque existencial, G.H. decide de falhar e obter o prémio da renúncia, prometendo perder o próprio nome e a própria palavra: “eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho” (Ivi: 119).

Pouco depois, o conto termina de novo em elipses. Terá conseguido G.H., no mundo depois do leitor, em manter a promessa?

### **Conclusão**

Consoante quanto dito até agora, a raiz da violência contra o animal assenta no funcionamento da máquina antropológica, que gera uma separação e um menosprezo da outridade animal, atribuindo-lhe uma série de faltas: nomeadamente falta de razão e de dor, além do que da palavra.

Tais seriam em vez atributos próprios do homem, que pode apresentar as suas paixões como as suas razões, respondendo pelas suas vergonhas. Nesta perspectiva, sublinhámos a dimensão autobiográfica da nudez e do pudor na visão de Derrida, o qual no seu ensaio perguntava-se: “o animal que sou, fala?” (2002: 90-91).

Bem como é impossível responder a esta pergunta, assim é impossível responder alguma coisa sobre a identidade de quem fala uma vez que se vê visto pelo animal, descobrindo aquela nudez como algo de não recíproco. G.H., a este propósito diz: “escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (Lispector, 1988: 45).

A barata, como lembrámos, é também o insecto da *Metamorfose* de Kafka. Talvez seja possível individuar uma familiaridade entre a animalidade e o anti-humanismo de Lispector e do escritor boémio. Assim como Deleuze e Guattari (2014) relevam neste último, com efeito, “para Kafka, a essência animal é saída, a linha de fuga, mesmo no lugar ou na jaula. Uma saída, e não a liberdade” (Deleuze e Guattari, 2014: 109)

Também G.H.; neste sentido, tenta fugir da humanidade e da humanização, descobrindo a paixão da vida; com efeito, “a humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade” (Lispector, 1988: 107). No entanto, esta saída – na qual seria loucura ficar – não aparece como uma alternativa desejável para G.H., porque aí

esta escolha abrangeria somente ela. A única forma de partilhar a paixão sem humanizá-la é logo a de convidar à compaixão face a linguagem que não sabe mais – ou melhor, não quer mais – organizar e mistificar a vida; não mais quer apresentar respostas certas à pergunta da antiga questão do homem: “quem sou eu?”.



### Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2002). *L'aperto. l'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bosi, Alfredo (2015). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (2014). *Kafka: Por uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica Editora.
- Derrida, Jacques (2002). *O animal que logo sou (a seguir)*. São Paulo: Unesp Editora.
- Lispector, Clarice (1988). *A paixão segundo G.H.* Florianópolis: UFSC Editora.
- Ohrem, Dominik; Calarco, Matthew (org.) (2018), *Exploring Animal Encounters*. New York: Palgrave.
- Sousa Ribeiro, António (org.) (2012) *Representações da Violência*. Almedina: Coimbra
- Stefens, Adriana (2008) *A escritura como manifestação epifânica do encontro de alteridades em A Paixão Segundo G.H., de Clarice Lispector*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, julho 2008.
- Uchôa, Mateus (2020). Zoopoética e zoontologia. A questão do animal entre a literatura e a filosofia. *Revista Lampejo*, 9, (1).