



## A DERIVAÇÃO DO OLHAR: ALTERIDADE E ANIMALIDADE NA LITERATURA DE MURILO RUBIÃO E LYGIA FAGUNDES TELLES

Marília Westin (USP)<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir da articulação dos personagens Teleco, de Murilo Rubião, e Rahul, de Lygia Fagundes Telles, nos propomos a pensar o que a animalidade tem como consequência na invenção de sentido. Se em “Teleco, o coelho” a problemática está na relação da linguagem com o corpo que se metamorfoseia, em *As horas nuas*, o gato, ora narrador dos feitos da dona e daqueles que cercam o seu ambiente, ora personagem observado a partir de uma ótica antropocêntrica, faz do leitor – que varia de identidade dentro da alteridade do romance – o metamorfo.

**Palavras-chave:** Lygia Fagundes Telles; Murilo Rubião; animalidade

Reconhecer a literatura como possibilidade de experienciar um mundo cuja realidade, apesar de atravessada por normatividades validadas pelo imperativo daquilo que é compreendido como possível, também atravessa tais normatividades a partir da essência constitutiva da leitura, capaz de transformar impossibilidades em possibilidades potenciais, é o primeiro passo para pensá-la fora do regime de figuração.


O tensionamento entre o espaço ficcional, fundado sobre regimes relacionais imaginários, e o conjunto de pressupostos que constitui o universo do sujeito que lê implica em uma sobredeterminação de experiências que se modificam simultaneamente e geram outras realidades possíveis.

Entre a subjetividade das afecções, ou seja, daquilo que nos afeta e nos faz enxergar o mesmo de maneira diferente, e a objetividade do corpo físico no qual tais afecções são produzidas, está o ponto de vista. Assumir determinado ponto de vista é, portanto, perceber algo a partir da direção e da relação, geralmente atravessada por estruturas de poder já consolidadas.

Proponho, então, um exercício de análise que admita os regimes de existência da obra e do mundo fora de uma relação hierárquica, para compreender, a partir dos personagens Teleco, de Murilo Rubião, e Rahul, de Lygia Fagundes Telles, de que modo o ponto de vista do não humano sobre o ponto de vista do humano reconfigura certas percepções de mundo aparentemente hegemônicas, criando um espaço no qual ser

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (USP), mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Contato: westin.marília@gmail.com



humano se relaciona mais com as experiências e sensibilidades que mobilizam um corpo do que com uma forma corpórea orgânica e específica.

No movimento de leitura, produzimos sistemas móveis e performativos, cujos valores, dinâmicos, atuam entre a premissa de entendimento daquilo que compreendemos como realidade e a suspensão do julgamento para podermos acessar o que é entendido como imaginário<sup>2</sup>, de forma que, conforme observado por Mauro de Almeida (2013), apesar de tudo ocorrer *como se* o mundo existisse conforme o sistema consolidado como possível, há sempre um resíduo, um *e se*, que pode transformar tais modos de existência.


É pela manipulação desse resíduo, do *e se*, que Murilo Rubião cria a sua literatura, cujo aspecto fantástico resulta do choque entre uma experiência aparentemente irrealizável fundamentada no acervo de pressupostos já reconhecidos pelo seu leitor. Cruzando experiências insólitas que são utilizadas como artifício para criticar experiências reais, o autor manipula sistemas equívocos<sup>3</sup>, sistemas de mundos que, a partir de perspectivas diferentes, atuam em simultaneidade e afetam tanto a experiência do leitor como a interação entre os personagens, que não compartilham alguns pressupostos dos modos de existência colocados em jogo mas não sabem disso, criando um espaço de possibilidades que tensiona a narrativa como um todo.

“Teleco, o coelho”, publicado originalmente em 1965 na obra *Os dragões e outros contos*, coloca em movimento a relação entre o humano e o não humano do ponto de vista do humano, que varia conforme as metamorfoses do protagonista. As posições de humanidade e animalidade, quando vistas a partir de outra ótica, criam outra ética.

---

<sup>2</sup> É importante destacar que imaginação e realidade não podem ser entendidas como antônimas. São, antes, essenciais uma à outra. A imaginação está contida na realidade, e a realidade, na imaginação. A minha hipótese é que os pares se relacionam a partir da síntese disjuntiva proposta por Deleuze e Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia v.2* (1980) e analisada por Viveiros de Castro na obra *Metafísicas canibais* (2015), pois, ainda que se configurem a partir de recortes diferentes de visibilidade, eles se modificam mutuamente por uma distinção positiva e intensiva que institui a multiplicidade como unidade.

<sup>3</sup> “Equivocação é aqui um modo de comunicação por excelência entre diferentes posições perspectivas – e, portanto, também condição de possibilidade e limite da empreitada antropológica [...] Uma equivocação não é precisamente uma 'falha em entender' (Oxford English Dictionary, 1989), mas uma falha em entender que entendimentos não são necessariamente os mesmos, e que não são relativos a modos imaginários de 'ver o mundo', mas a mundos reais que estão sendo vistos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5-11)



O conflito que inicia o conto tem como pano de fundo as relações de poder responsáveis pela organização do ponto de vista dominante. Teleco, à procura de um cigarro, interpela o narrador. Este, de costas para o interlocutor, se sente incomodado com a presença de “inoportuno pedinte”, que, no seu imaginário, deveria ser um moleque qualquer. Incomoda-se ainda mais quando o sujeito lhe pede licença, dizendo que também gostava de ver o mar.

Surpreso, o narrador decide enxotar o pedinte, não admitindo a possibilidade de um alguém-pessoa supostamente de classe social inferior à sua expressar um afeto em comum e, sobretudo, reclamar o direito de exercê-lo. O choque acontece quando ele se depara com um coelho, que habita a esfera da natureza, sobre a qual o homem exerce domínio. A própria domesticação dos animais, que passaram da categoria de presa ou besta para a de pertence e, posteriormente, de amigo, está fundada na necessidade de dominação.


- Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor, saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.

Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:

- Você não dá porque não tem, não é, moço? (RUBIÃO, 2016, p. 52)

Desse modo, para o narrador, a possibilidade de um alguém-animal expressar afeto não soa como uma ameaça, pois tal animalidade parece poder ser domesticada conforme a conveniência. O pedido do metamorfo, ao mesmo tempo que lhe atribui um estatuto de pessoa por instituir a linguagem, faz com que o narrador se volte para o protagonista e o observe, anulando tal estatuto em simultaneidade à sua instituição e transformando as atitudes de Teleco, que antes eram percebidas como mostras de insolência, em delicadeza. A partir de então, o narrador não apresenta resistência alguma frente a seu novo companheiro, mesmo sabendo ser ele tão versátil e, ao descobri-lo sem morada, convida-o para viver em sua casa.

Portanto, o que varia não é o *modo de dizer* e sim o *corpo de quem diz*. O conto institui um universo no qual a capacidade de linguagem do metamorfo aparece desvinculada à possibilidade de ser pessoa – *como se* a linguagem pudesse se dar sem experiência e afeto, uma linguagem-limite que, apesar de compreensível pelo narrador




no plano do enunciado, aparenta ter sua enunciação deslegitimada por reverberar do interior de um corpo animal, cuja subjetividade não é reconhecida.

Enquanto Teleco, predominantemente na corporeidade de um coelho, parecia se reconhecer como bicho, suas metamorfoses não afetavam o recorte de visibilidade no qual era enquadrado pelo seu anfitrião pois não modificavam a experiência dos limites do corpo objetivo, que olha algo de algum lugar, nem a dos limites do corpo enquanto feixe de relações, que atravessa esse algo com suas afecções, sua potencialidade enunciativa e seu olhar.

Teleco se refere às suas metamorfoses iniciais como sendo um disfarce. O personagem parece mudar *o que é* para ocultar *quem é* ou *quem gostaria de ser*. O problema é instaurado a partir do momento em que a variação do corpo enquanto forma passa a acompanhar uma alteração da posição enunciativa ocupada pelo personagem, ou seja, uma variação do corpo enquanto fundo e, conseqüentemente, do recorte de visibilidade do narrador frente ao protagonista que já se vê como outro, como Barbosa, um homem na corporeidade de um canguru.

Barbosa estabelece uma relação com o narrador de uma posição na qual manipula a linguagem enquanto possibilidade de experiência. Pela performatividade, ele institui e valida a própria humanidade, de forma que seu corpo animal salta aos olhos do anfitrião e vira motivo de chacota, pois este é o ponto de divergência que os separa e garante a superioridade do humano.

*O corpo de quem diz* entra em conflito com o seu *modo de dizer* e, sobretudo, com a *validação do enunciado pela enunciação carregada de afecção* vinda daquele que tenta recuperar o estatuto de pessoa. O que está em jogo é uma relação entre sistemas diferentes: para o narrador, a objetividade do corpo físico precisa corresponder à subjetividade que aquele corpo, inserido em determinado modo de existência, carrega — os não humanos, mesmo que possuam linguagem e um quase afeto, devem atuar apenas no limite do enunciado e não podem manifestar vontades e afecções que as façam atravessar essa fronteira. Para o protagonista, por sua vez, a inconstância metamórfica presume sobretudo uma variação da subjetividade de forma que as transformações do corpo, secundárias, cessam quando Teleco assume a personalidade de Barbosa. Tal personalidade é de fato percebida enquanto realidade pelo personagem, mesmo que para o narrador tudo pareça uma brincadeira de mau gosto.




O clímax da narrativa se dá no momento em que as experimentações pragmáticas do narrador, que habita o sistema mais próximo da realidade, ou seja, um sistema cuja noção de humanidade está atrelada à determinada noção de corpo, se chocam com as experimentações pragmáticas do protagonista, no qual a humanidade parece ser uma categoria posicional/relacional. Os dois sistemas, que no primeiro momento atuam em uma simultaneidade pacífica, entram em conflito e os personagens são inseridos em um desacordo metafísico. Daí a “trágica sinceridade” no falar de Barbosa ao afirmar-se um homem e daí também a raiva irracional do narrador frente a essa afirmação, que culmina na expulsão de Barbosa e de sua namorada da casa antes partilhada pelos três.

Certo dia, Teleco reaparece transformado em um cachorro, animal amigo do homem por excelência. Não consegue responder perguntas objetivamente, tampouco controlar suas mutações constantes. Ao perder o controle de suas transformações ele perde também a linguagem, como se a tentativa de se tornar homem, de se submeter às leis cruéis que regem a humanidade, o fizesse explodir em uma animalidade radical.

Doente e impossibilitado de se alimentar, já que o tamanho do alimento nunca condiz com o tamanho da sua boca, morre paulatinamente. Estabiliza-se na forma de um carneirinho febril, símbolo bíblico do sacrifício e da pureza, que rememora a vitória da racionalidade humana sobre a animalidade, antes de transformar-se em uma criança morta, suja e sem dentes.

No conto, o jogo entre a possibilidade de subjetivação de uma humanidade não reconhecida enquanto tal por ser tida como inferior e a possibilidade de subjetivação de uma animalidade validada até o momento em que procura uma pessoalidade, cria um deslocamento que produz uma crítica tanto à posição do animal quanto à posição do humano no mundo.

Ora, a partir de Teleco observamos uma variação intensa e veloz de perspectivas acionadas pela metamorfose do animal em busca de determinada humanidade, que não é um fundamento nem do corpo e nem da faculdade de linguagem, mas sim uma posição de poder que parece regida por uma necessidade de dominação. Por sua vez, a partir do personagem Rahul, de Lygia Fagundes Telles, somos inseridos em um espaço cujo desejo de humanidade do gato é irrealizável por ser a humanidade, no romance, um fundamento tanto do corpo quanto da faculdade de linguagem. Seu estado animal,



contudo, lhe dá uma vantagem, já que o permite transitar por todos os ambientes e testemunhar as intimidades dos demais personagens.

Em *As horas nuas*, publicado em 1989, a relação entre as perspectivas do animal e do humano assume caráter estrutural na narrativa. O papel do narrar, entendido como o modo pelo qual o enunciado configura ficcionalmente o lugar da enunciação, ao ser ocupado por mais de um personagem a partir de recortes de visibilidade diferentes, cria uma permutabilidade de pontos de vista que, tomados pelo leitor em alternância, ganham validade pelo seu choque, sugerindo assim modos específicos de subjetivação.


O narrar da obra ora é assumido por Rosa Ambrósio, atriz decadente e alcoólatra que encena uma trama que nunca acontece, ora por Rahul, gato declaradamente ateu, ora por narradores em terceira pessoa que expõem as angústias da terapeuta Ananta e do seu primo Renato.

A possibilidade de troca de sistemas de existência em menor ou maior grau, faz com que a obra se transforme em uma grande máquina de ressignificação dela mesma pelo modo como os regimes de temporalidades se cruzam com as corporeidades colocadas em jogo.

A repetição opera tais deslocamentos por fazer a mesma matéria retornar de maneira diferente e em avanço pela voz de outro narrador. O romance, então, se configura enquanto possibilidade de relação entre alteridades diferentes que atuam no limite narcísico do existir somente a partir do olhar do outro, no entanto, esse limite é a todo momento colocado em tensão, pois atravessado pelo olhar de Rahul.

A problemática se instaura quando o sistema sugerido pela obra destoa tanto do reconhecido pelo leitor quanto do validado pela cenografia ali impressa. Explico: em *Teleco*, a linguagem do metamorfo não é estranhada por ser legitimada como possibilidade pelo universo que a obra propõe. Em *As horas nuas*, porém, a linguagem de Rahul é como um segredo — o que escutamos, ocupamos, lemos e reverberamos é o pensamento de um sujeito-pessoa preso em um corpo de gato.

Apertei meu peito inquieto com a palma da mão assim como faço agora. A diferença é que já não tenho mão à altura do gesto, mas uma pata. Veludosa. As unhas bem aparadas para não puxar o fio dos tapetes de Rosa Ambrósio. — O Rahul devia arrumar um par de botas, disse o Diogo me agarrando pelo rabo. (...) Histórias do tempo em que os animais falavam, eu falei pouco. (TELLES, 2010, p. 31)




Rahul, que já tem em seu nome um substantivo próprio e a reprodução onomatopeica do choro de um gato filhote, apresenta o tensionamento entre a objetividade do corpo físico e sua subjetividade a partir de um recorte diferente do apresentado pelo personagem rubiano — enquanto narrador, o gato procura compensar a sua forma atual por meio da fantasia, como se sua continuidade física confinasse suas afecções e sua capacidade linguageira. Interiormente, a partir do narrar, Rahul manifesta sua personalidade, mas exteriormente, quando ocupa a posição de personagem, é um gato como qualquer outro. Ao presenciar a morte de Gregório, ex-marido de Rosa Ambrósio, Rahul expõe que o seu “miado de dor foi o grito que ele, [Gregório], não deu” (TELLES, 2010, p 74). O miado, portanto, aparece em um campo que, ao mesmo tempo em que é metamórfico não é antropomórfico, campo esse regido pela voz enquanto unidade anterior a todas as metamorfoses.

O cruzamento entre a possibilidade do pensamento de Rahul, no plano da enunciação, e o seu miado enquanto único enunciado possível, insere a linguagem em uma espécie de trânsito entre o que está dentro e fora dela, de modo que a relação entre corpo e afecções não mais se instaura em um espaço de distinção, e sim de convergência de aparentes opostos, criando um novo contexto no qual o olhar do gato narrador apreende algo que escapa ao da humanidade.

Perto do gato, os personagens se despem de seu eu atuante, revelam seus segredos como em um espaço de confissão. Rosa, por exemplo, tingi os pelos pubianos diante do animal que a observa — a cena, narrada tanto pelo ponto de vista dela como pelo de Rahul, revela o envelhecimento na perspectiva daquela que tenta ocultá-lo e daquele que, ao longo de toda a obra, expõe a nudez dos corpos que variam com o passar das horas.

— Rahul! ela chama brandamente.

Miau, respondo e sigo até seu peito. Encosto o focinho na sua pele arrepiada, ouço o seu coração. As cavernas, as planícies e os bicos dos seios de pétala pálida. Tenho às vezes catorze anos incompletos, sou imatura como meu país. Há esperança para nós?, ela perguntou a Gregório. Fez a pergunta rindo mas ele respondeu com seriedade, Há esperança, sim. Sinto o pêlo se eriçar porque lembro que ele passava a língua por esse corpo na rota do desejo. No tempo do desejo. Vou pateando pelo mesmo caminho tortuoso. Perigoso, ela está inquieta. Desço de novo até seu ventre. O triângulo sombrio sob a seda. Afundo



mais nesse ventre, quero seu cheiro e me vem o perfume do talco-jasmim que Dionísia polvilhou com fartura nas coxas, virilhas. Não sei por que fez isso na minha frente, isso que fez, tingir os pêlos. Fui obrigado a ver tudo, eu. Valho menos do que a torneira. Ou do que o espelho sem memória.

O despudor das pessoas diante dos bichos, mas sou um bicho? Um bicho. (TELLES, 2010, p. 102)

A sensação de que o gato ocupa um lugar superior ao do humano vem do fato de que, apesar de reconhecido pelo leitor enquanto sujeito que apreende e reconfigura o que vê e ouve<sup>4</sup>, para os demais personagens, ele é percebido apenas como alteridade que está sempre e somente à escuta, portanto, parece incapaz de estabelecer julgamentos e opiniões sobre o que presencia. Rahul, então, transita entre três esferas — é *sujeito* enquanto narra, *alteridade despida de potencialidade enunciativa* enquanto personagem aos olhos dos outros personagens e *potencialidade enunciativa que complementa o eu* enquanto personagem aos olhos do leitor.

Em “Teleco, o coelhinho”, o caráter fluido das posições enunciativas que definem o personagem como sujeito ou não sujeito também problematiza a narrativa. No conto, o leitor comporta-se como observador das variações do olhar — se Teleco é visto pelo narrador como alteridade cuja linguagem atua em um limite que deslegitima sua potencialidade, Barbosa tenta recuperar tal potencialidade no instante que se diz homem. Por um lado, o ponto de vista do narrador varia a partir da associação de Teleco ora ao não humano, ora ao humano, por outro, o ponto de vista de Teleco também sofre variação diante das suas próprias metamorfoses.

Em *As horas nuas*, por sua vez, a tentativa de dar corpo à narrativa das transformações faz Rahul atuar no espaço de um romance que procura trazer a experiência gato e não de um gato que procura encontrar experiência romanesca, ou seja, não estamos diante de um gato que quer ser personagem romanceado, e sim de um romance que, a partir do gato, reconfigura o olhar do leitor frente às humanidades ali postas, fazendo do leitor, — que varia de identidade dentro da alteridade do romance — o metamorfo.

---

<sup>4</sup> Vale lembrar que, conforme observado por Viveiros de Castro (2015) a *posição sujeito* estará onde estiver o ponto de vista. O ponto de vista cria o sujeito, já que atrelado ao corpo, afeto e afecções que o atravessam.





## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, MAURO. Caipora e outros conflitos ontológicos. *Revista de Antropologia da UFSCAR*, v.5, n.1, jan./jun. 2013, p.7-28.
- DERRIDA, JACQUES. *O animal que logo sou*. São Paulo: editora UNESP, 2002.
- FOUCAULT, MICHEL. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MANIGLIER, PATRICE. Manifesto para um comparativismo superior em filosofia. *Veritas*, v. 58, n. 2, maio/ago. 2013, p. 226-271.
- NANCY, JEAN-LUC. *Le parge des voix*. Paris: Éditions Galilée, 1982.
- \_\_\_\_\_. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 1982.
- NODARI, ALEXANDRE. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da Anpoll* n° 38, jan./jun. 2015 p. 75-85,
- RUBIÃO, MURILO. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TELLES, LYGIA FAGUNDES. *As horas nuas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- THOMAS, KEITH. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem, in: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, Out. 1996, p. 115-144.
- \_\_\_\_\_. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*: v. 2, 2004.