

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Luciano Mendes Duarte Júnior

**O ANIMAL BIOPOLÍTICO EM CLARICE LISPECTOR E EM HELIÔNIA CERES**

Belo Horizonte  
2021

Luciano Mendes Duarte Júnior

**O ANIMAL BIOPOLÍTICO EM CLARICE LISPECTOR E EM HELIÔNIA CERES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro

Belo Horizonte  
2021

L771l.Yd-a Duarte Júnior, Luciano Mendes.  
O animal biopolítico em Clarice Lispector e em Helônia Ceres  
[manuscrito] / Luciano Mendes Duarte Júnior. – 2021.  
114 f., enc.

Orientador: Gustavo Silveira Ribeiro.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 110 -114.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977 – Laços de família – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ceres, Helônia, 1927-1999 – Olho de besouro – Crítica e interpretação – Teses 3. Animais na literatura – Teses. 4. Política e literatura – Teses. 5. Biopolítica – Teses. 6. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. I. Ribeiro, Gustavo Silveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III, Título.

CDD: B869.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *O animal biopolítico em Clarice Lispector e em Heliônia Ceres*, de autoria do Mestrando LUCIANO MENDES DUARTE JÚNIOR, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG

Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima - UFAL

Belo Horizonte, 19 de agosto de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 23/08/2021, às 11:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Campos Soares, Professora do Magistério Superior**, em 23/08/2021, às 12:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Sarmiento Lima, Usuário Externo**, em 23/08/2021, às 15:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Subcoordenador(a)**, em 25/08/2021, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0856288** e o código CRC **891AE583**.

À minha vó,  
Maria Benedita dos Santos Duarte,  
que está sempre comigo,  
em memória e em afeto.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro, pela orientação, pelos comentários precisos ao longo do caminho e pelo respeito à pesquisa que me propus a fazer.

Agradeço à profa. Dra. Cláudia Campos Soares e ao prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima, por aceitarem fazer parte da banca da minha defesa.

Agradeço a todos os professores e a todas as professoras que, de uma maneira ou de outra, marcaram positivamente minha trajetória acadêmica como estudante e pesquisador, tanto em Alagoas (Uneal e Ufal) quanto em Minas Gerais (UFMG).

Agradeço às minhas professoras do ensino básico, Marcela Oliveira e Edilma Santos Silva, pela motivação que me foi dada para prestar o vestibular e cursar Letras e pelos conselhos que serviram de combustível para que eu chegasse até o mestrado, respectivamente.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes, pela concessão da bolsa de mestrado que possibilitou a realização desta pesquisa.

## RESUMO

A discussão sobre os limites entre animal e humano tem sido tema de reflexões diversas entre o pensamento ocidental, adentrando, conseqüentemente, o campo literário. A partir dos anos de 1960, contudo, o animal começa a surgir cada vez mais como um signo político em obras literárias, abrindo espaço para interpretações acerca do que significa ser legitimado como humano e ter direito à vida, aproximando-se do campo da biopolítica. Tendo em vista essa presença da animalidade em obras literárias e seus desdobramentos biopolíticos, este trabalho propõe um estudo comparativo dos efeitos do animal em contos dos livros *Laços de família* (1960) e *Olho de besouro* (1998), de Clarice Lispector e de Heliônia Ceres, respectivamente, levando em conta a posição especial que o animal ocupa em seus textos. Outras obras suas e de diferentes escritores que também escreveram (sobre) o animal serão utilizadas a fim de enriquecer o estudo proposto. Os textos serão analisados, discutidos e comparados com base em críticos que dissertam sobre Clarice Lispector e Heliônia Ceres e tendo como foco as discussões já mencionadas referentes à animalidade e à biopolítica. Por meio deste estudo comparativo, é possível identificar como o animal surge, nas duas autoras, como elemento desestabilizador da razão antropocêntrica e como representativo do conflito entre natureza e cultura, mesmo quando abordado de maneiras diferentes pelas autoras.

**Palavras-chave:** Animalidade. Biopolítica. Clarice Lispector. Heliônia Ceres.

## ABSTRACT

The discussion about the limits between the animal and the human has been the subject of several reflections among the Western thought, stepping, consequently, into the literary field. From the 1960 onwards, however, the animal begins to emerge more and more as a political sign in literary works, making room for interpretations concerning what it means to be legitimate as human and have the right to live, approaching the field of biopolitics. Having in mind this presence of the animality in literary works and its biopolitical repercussions, this work proposes a comparative study on the effects of the animal in short stories present in the books *Laços de família* (1960) and *Olho de besouro* (1998), by Clarice Lispector and by Heliônia Ceres, respectively, considering the special position the animal occupies in their texts. Other works by them and by different authors who also wrote (about) the animal are going to be used in order to enrich the proposed study. The texts are going to be analyzed, discussed and compared based on critics who write about Clarice Lispector and Heliônia Ceres and focusing on the mentioned discussions concerning the animality and the biopolitics. By means of this comparative study, it is possible to identify how the animal emerges, in both authors, as a destabilishing element of the antropocentric reason and as a representative of the conflict between nature and culture, even when it is approached in different ways by the authors.

**Keywords:** Animality. Biopolitics. Clarice Lispector. Heliônia Ceres.



## SUMÁRIO

1. LITERATURA, ANIMALIDADE E BIOPOLÍTICA .....	7
2. LEITURA CRUZADA: CLARICE LISPECTOR E HELIÔNIA CERES.....	27
O chamado da natureza em “Amor” .....	27
“Rosália das visões” e a loucura como destino humano .....	37
“O crime do professor de matemática” e a recusa do outro .....	42
Os limites de classe em “Os gatos” .....	48
“A menor mulher do mundo” e a subalternização do outro .....	55
“Olho de besouro” e o convívio com os bichos .....	61
“Uma galinha” e o embate com o patriarcado.....	70
“Querida Lucy” e as vidas abandonáveis .....	77
O olhar animal em “O búfalo” .....	85
A impossibilidade de conciliação em “As bruxas? Elas existem, sim!” .....	90
3. ZOOLOGIAS REAIS E FANTÁSTICAS .....	95
Referências Bibliográficas .....	109

## 1. LITERATURA, ANIMALIDADE E BIOPOLÍTICA

Este trabalho nasceu do desejo de tentar identificar, por meio de um estudo comparativo, os caminhos que ligam os campos da Literatura e da Animalidade, perpassando pelo campo da Biopolítica. Esse desejo foi desencadeado pela constatação da presença recorrente da figura animal em vários escritores, alimentada pelas leituras de *Literatura e animalidade* (2016), da professora e escritora mineira Maria Esther Maciel, e de *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica* (2016), do professor e escritor argentino Gabriel Giorgi; além das formulações sobre biopolítica escritas por Michel Foucault em títulos como *A história da sexualidade 1: a vontade de saber* (2014) e *Microfísica do poder* (2019) e exploradas por outros autores (PELBART, 2011; CAPONI *et al.*, 2013; BAZZICALUPO, 2017; LEMKE, 2018).

Guimarães Rosa, Machado de Assis, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Manoel de Barros, Hilda Hilst, Franz Kafka e J. M. Coetzee são alguns dos nomes mencionados por Maciel (2016) que faz um levantamento e análise da presença animal em manifestações literárias em seu livro. Giorgi (2016) faz um trabalho semelhante, mas, em sua vez, voltado especificamente para a literatura sul-americana e com um maior foco nos desdobramentos biopolíticos do animal escrito. Além de escritores também mencionados por Maciel (2016), como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, o autor aborda nomes como João Gilberto Noll, Julio Córtazar, Copi e Manuel Puig.

Dessa forma, ficou evidente, por meio da leitura desses dois trabalhos – que já nascem canônicos no campo da crítica da intersecção entre Literatura e Animalidade –, que o tratamento da vida animal em obras literárias não seria um caso isolado, mas sim um exercício comum a muitos autores. Alguns se utilizam do animal para propor discussões filosóficas sobre os limites entre humanidade e animalidade, enquanto outros se aproveitam do paralelo entre humano e animal para traçar abordagens crítico-sociais, para citar apenas duas vias comuns.

Mas a verdade é que escrever o animal tem adquirido razões crescentemente diversas, uma vez que, como o próprio Giorgi (2016, p. 10) comenta, “o animal começa a funcionar de modos cada vez mais explícitos como um signo político”, dando ênfase a escritores latino-americanos. A partir disso, atenção especial foi voltada à produção literária em Alagoas, estado natal do autor desta pesquisa, passando por nomes como os de Graciliano Ramos, Lêdo

Ivo, Arriete Vilela, Jorge Cooper e Richard Plácido, a fim de chegar a uma das duas autoras que compõem o foco deste trabalho, Heliônia Ceres.

De modo a demonstrar a presença animal em alguns escritores alagoanos, os parágrafos a seguir trarão alguns exemplos das implicações da presença desse outro desestabilizador em textos literários caetés. Serão análises feitas de maneira rápida, a título de ilustração e, por isso, sem a profundidade que merecem, visto que essas obras não são os objetos centrais deste estudo. Antes disso, contudo, faz-se necessário uma ressalva importante.

Ao trazer autores alagoanos para este trabalho, não se pretende defender uma “literatura alagoana” como um movimento *per se*. Aqui, entende-se literatura alagoana objetivamente como “literatura produzida em Alagoas”, ou seja, como uma delimitação majoritariamente geográfica, e não de cunho estético. A escolha pela literatura produzida em Alagoas deve-se, entre outras razões explicitadas logo adiante, às posições políticas e identitárias do autor desta pesquisa, nascido no estado em questão<sup>1</sup>.

Entretanto, é importante destacar a posição de Giorgi (2016) de que, a partir da década de 60, o animal passou a ser parte cada vez mais presente na literatura produzida na América Latina, revelando “uma proximidade nova com a vida animal, um reordenamento das relações entre o animal e o humano e uma nova distribuição de corpos na imaginação da cultura” (GIORGI, 2016, p. 8). Desse modo, as discussões sobre os escritores alagoanos aqui presentes também acabam por funcionar como uma lupa sobre essas manifestações latino-americanas identificadas pelo pesquisador argentino. Dito isso, parte-se aos exemplos prometidos.

Apesar de não fazer parte da delimitação indicada por Giorgi (2016) de escritores e obras que surgem a partir dos anos 60, seria impossível estabelecer um panorama – ainda que rápido – da presença animal na literatura alagoana – para não dizer na literatura brasileira como um todo – sem mencionar o nome de Graciliano Ramos. O autor poderia ser considerado como o mais ilustre escritor animalista de Alagoas, sendo creditado por Maciel (2016) como um dos escritores que se dedicaram, já na primeira metade do século XX, à tarefa de “escrever o animal”. Maciel (2016) atenta para a cachorra Baleia, do livro *Vidas Secas*, publicado originalmente em 1938:

---

<sup>1</sup> Além disso, cabe aqui registrar uma crítica à falta de atenção dada a autores fora dos grandes centros urbanos – com destaque para o Sudeste –, especialmente tratando-se de escritoras mulheres. Há, pois, um sistema excludente que, quando não desconsidera os autores fora desse eixo, costuma agrupá-los em um grupo na verdade bastante heterogêneo e que recebe a alcunha de “regionalista”. Heliônia Ceres, como será demonstrado, foge dessa escrita regionalista, o que, acredita-se, pode ter constituído um motivo adicional para o curto alcance e a escassa discussão sobre sua obra em âmbito nacional.

A vira-lata Baleia, em sua complexidade animal, é ativa, solidária, sensível, hábil e generosa, exercendo um papel central na família de retirantes nordestinos afligidos pela seca e, por extensão, na própria narrativa. Sua presença, aliás, é o que garante a sobrevivência das pessoas que compõem a pequena “comunidade híbrida” do romance: o pai, a mãe, o papagaio e ela mesma, a cachorra, vista como integrante da família<sup>2</sup>. (MACIEL, 2016, p. 83)

Baleia é colocada em posição de equidade com as demais personagens, ganhando sua própria complexidade canina e sua devida importância naquele núcleo familiar, como bem demonstrado na passagem: “*Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras*” (RAMOS, 2017, p. 86, grifos nossos).

Ainda sobre o papel de Baleia naquela família, Ribeiro (2012) expõe alguns questionamentos importantes e reforça aquilo que é defendido por Maciel (2016):

[...] por que o autor, em meio à narração de sofrimentos humanos muito concretos, decide incluir junto deles a vida e a morte de um bicho doméstico? Por que, por outro lado, optou por elaborar uma consciência para o personagem (mas não uma voz humana), dando a ele praticamente o mesmo espaço concedido a Fabiano, sinha Vitória e as crianças? Mesmo uma leitura superficial do romance revela que Baleia não é apenas uma função narrativa, algo como um contraponto às figuras humanas, ou ainda uma simples alegoria, sob a qual se esconderia, mal disfarçada, a voz do autor. Ela é um personagem complexo e irredutível como os demais. (RIBEIRO, 2012, p. 124)

Maciel (2016) e Ribeiro (2012) são dois exemplos pertinentes de como o conjunto da obra de Graciliano Ramos tem recebido foco constante ao longo dos anos no que diz respeito ao tratamento da animalidade. Graciliano Ramos dedica um capítulo inteiro para a cadela Baleia, que acompanha a família de retirantes; a cadela tem seus próprios desejos e devaneios. Ao apresentar o ponto de vista da cachorra, Graciliano Ramos insere o animal como sujeito da narrativa. Sem dúvida alguma, um dos mais importantes exemplos do animal escrito na nossa literatura.

Similarmente ao que acontece na obra de Graciliano Ramos, o modernista Lêdo Ivo, em *Ninho de Cobras*, publicado originalmente em 1973, dedica um dos capítulos de seu romance à narração do ponto de vista de uma raposa que ronda pelo centro de Maceió antes do amanhecer. Lêdo Ivo engata sua obra sobre a sociedade maceioense em meio ao período do Estado Novo explorando a perspectiva do animal durante seu primeiro – e último – contato com a cidade:

---

<sup>2</sup> Além, evidentemente, dos dois filhos.

A raposa parou mais uma vez, reconhecendo no ar um vago e vaporoso cheiro de couro, depois mudado no de melaço. Talvez se estivesse lembrando, naquele momento, de certa hora de sua vida em que lhe entrara pelas narinas o odor dos rios perenes que fertilizavam as várzeas do lugar onde ela nascera. [...] Agora, sentia em seu dorso a carícia do vento do mar, e todos os seus instantes antigos se confundiam e se dispersavam. (IVO, 2015, p. 14-15)

Assim como com a cadelinha retirante de Graciliano Ramos, o capítulo encerra-se com a morte da raposa – mas, aqui, com um assassinato brutal do canídeo por pessoas da cidade, diferente dos tiros de piedade que Baleia recebe de Fabiano. Esse acontecimento (o assassinato da raposa), contudo, ressoa por todo o romance (cujos capítulos constituem uma narrativa fragmentada, expondo os pontos de vista de vários outros sujeitos da cidade, por vezes sobre os mesmos acontecimentos) e estabelece paralelos interessantíssimos com as mortes subsequentes da obra.

Como bem afirma Ivan Junqueira, em seu texto sobre o romance:

o assassinato dessa raposa pelo homem civilizado nada mais é do que um trágico prenúncio, um augúrio crepuscular da hediondez de que se tornou ele tão capaz não apenas contra as vertentes telúricas de sua irremissível origem animal, mas também contra seu semelhante” (JUNQUEIRA, 1980 *apud* IVO, 2015, p. 224).

Fica evidente, então, que a raposa do romance de Lêdo Ivo é tão importante para a sua narrativa quanto qualquer outra personagem da obra, que pode ser considerada como outro grande exemplo de como o animal é abordado na Literatura.

Para citar outro retrato do animal da literatura alagoana, o conto “Farpa”, de Arriete Vilela, presente em *Farpa e outros contos*, livro de 1989, traz outra abordagem significativa. Diferente das narrativas mencionadas anteriormente, aqui o animal já está morto desde a primeira linha do escrito:

O gato morto no meio da noite. Por força do sinal vermelho, Letícia para o carro a poucos metros dele. Desvia a atenção, mas os dois fochos de luz, que são os olhos do gato, incidem sobre ela de forma inevitável. Odeio gatos, pensa. Principalmente gatos bonitos e estúpidos que se deixam atropelar e morrer no meio da noite.

[...] O sinal é verde, contudo os olhos do gato são ainda mais verdes e mais luminosos.

Letícia olha-o de novo, não mais obliquamente. Imóvel, o gato. Imóvel, ela, dentro do carro. Uma força estranha e poderosa arrasta-a para o fundo brilhante e liso daqueles dois fochos de luz. (VILELA, 1989, p. 17)

A aparição do gato morto, com um foco importante nos seus olhos, traz para a personagem central lembranças do abuso sexual que sofrera do seu avô quando ainda era muito pequena; um abuso que tomara início com o velho dando-lhe um gatinho de presente, mero subterfúgio para a agressão. Aqui, entre outros pontos, o animal remete a um grande trauma do passado, e o conto opera a partir de alguns simbolismos: o gato morto na estrada (seu trauma não superado e, conseqüentemente, seu estado de espírito dilacerado), o gatinho morto pelo seu avô durante o abuso que sofrera (que faz referência ao fim da inocência pueril) etc. Esses simbolismos são analisados por Bombonato (2013), em seu artigo sobre o conto:

A imagem do gato morto é o que impulsiona a volta aos fatos vivenciados por Letícia. Esse animal, às vezes, é visto como um servidor dos Infernos. Nos dizeres de Chevalier e Gheerbrant, para os nias (Sumatra), “um guardião está postado à entrada do céu, com um escudo e uma lança; um gato ajuda-o a atirar as almas pecadoras nas águas do inferno”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 463). Na narrativa, o gato simboliza a regressão para as trevas. (BOMBONATO, 2013, p. 264-265)

Entretanto, para além dos simbolismos mencionados pela autora e de modo a situar a análise do conto mais próxima às perspectivas trazidas nesta pesquisa, vale destacar a importância do efeito dos olhos do animal em Letícia. Mesmo morto, a troca de olhares entre a humana e o gato resulta em desconforto e desestabilização. De maneira semelhante, Derrida (2002) fala sobre o incômodo desse olhar de alteridade:

Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha?  
Que animal? O outro.  
Frequentemente me pergunto, para ver, quem sou eu – e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo. (DERRIDA, 2002, p. 15)

O desconforto sentido por Derrida (2002) ao ser encarado por sua gata pode estar relacionado à constatação da singularidade<sup>3</sup> da felina. Essa outra que o observa também leva à reflexão das fronteiras que dividem e aproximam o humano e o animal.<sup>4</sup> Seja qual for o caso, tanto nas formulações de Derrida (2002) quanto no conto de Arriete Vilela (1989), a presença animal surge para abalar o lugar comum daqueles que com ela se deparam.

<sup>3</sup> Nas palavras de Lawlor (2007), a gata que surge no relato de Derrida (2002) é “uma gata real, uma gata solitária, uma que está sozinha em sua singularidade [...]. O outro, para Derrida, é sempre definido por singularidade absoluta [...] ou por singularidade insubstituível [...]” (LAWLOR, 2007, p. 1575, tradução livre).

<sup>4</sup> Essa linha de raciocínio acerca do olhar animal será retomada e melhor explorada na análise do conto “O búfalo”, de Clarice Lispector (2016).

Jorge Cooper é outro escritor alagoano que escreve (sobre) o animal. Poesias como “Vaga-lumes no mato”, “Surpresa”, “Riso”, “Tartaruga”, “Os peixes”, “Os gatos” trazem, em seus versos, estudos de observação dos bichos, como acontece em “Gaivota”. Vejamos:

Como jamais lograsse ver  
o seu mergulho  
a sua queda precipite  
nas águas

- sempre julguei ver o peixe-voador  
quando ao olhar o mar  
coincidia ver  
o seu emergir súbito  
das águas (COOPER, 2018, p. 137)

Ainda, para fazer menção à produção contemporânea, Richard Plácido, em seu livro *Entre ratos e outras máquinas orgânicas* (2016) tece versos sobre a fauna que reside nos grandes centros urbanos, chamado atenção para o caráter sujo e grotesco das grandes metrópoles, associando a sujeira atribuída a esses animais – muitas vezes considerados como pestes urbanas – a nós mesmos, como se evidencia no poema “Dedicatória”:

dedico  
estes versos

à criança  
com o rato  
na boca

aos últimos guinchos  
do bichano  
mordido  
nos flancos

ao passo em falso  
ao vermelho que  
mata a sede

a mim<sup>5</sup> (LÁCIDO, 2016, p. 19)

---

<sup>5</sup> O poema de Richard Plácido remete, em certo sentido quase direto, à “Angústia”, romance de Graciliano Ramos publicado originalmente em 1936 e que tem, nessa confluência entre cidade grande, animais pequenos e gente mesquinha, um dos seus centros de interesse; em especial, os ratos que importunam o narrador, Luís da Silva, durante toda a narrativa: “Os ratos não me deixavam fixar a atenção no trabalho. Eu pegava o papel, e eles começavam a dar uns gritinhos que me aperreavam. Tinham aberto um buraco no guarda-comidas, viviam lá dentro, numa chiadeira infernal. [...] Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corrote – era como se roessem qualquer coisa dentro de mim” (RAMOS, 2013, p. 88-89)

Dentre os escritores e escritoras de Alagoas que, de uma forma ou de outra, escreveram (sobre) o animal, incluindo aqueles mencionados até aqui, a escolhida para esta pesquisa foi Heliônia Ceres, escritora que também atuara como jornalista e professora. Heliônia é conhecida por seus contos que enveredam pelo fantástico, e a fórmula de seu projeto ficcional busca, segundo a pesquisadora Maria de Lourdes do Nascimento, a “ressurreição da tradição da literatura fantástica”, fazendo com que o conto surja como “o ponto de encontro da escritora alagoana com essa tradição que nomeou o fantástico como a estética que se afasta do regionalismo imediatista e do anedótico para abarcar os símbolos sociais de conteúdo universal”. (NASCIMENTO, 2011, p. 27). Assim, o fantástico atravessa vários de seus contos:

Em Alagoas, a literatura fantástica encontrou forte representante: Heliônia Ceres. A escritora alagoana fez sua incursão pelo gênero desde o início da carreira literária. O primeiro livro, *Contos n° 1* (1967), apresenta onze histórias. E, em duas delas, os traços do gênero fantástico; Em *Contos n° 2* (1975), esses traços são mais evidentes, pois, das dezoito histórias, quatro pertencem ao referido gênero; em *Contos* (1981), mais dois contos, de uma coletânea de vinte, são fantásticos; em *A procissão dos encapuzados* (1989), mais duas histórias fantásticas destacam-se entre as dez do livro; em *Rosália das visões* (1994), dos dez contos da obra, três são fantásticos; e, por fim, em *Olho de besouro* (1998), das doze narrativas, nove são fantásticas. (NASCIMENTO, 2011, p. 17)

Dessa forma, a autora parte do cotidiano e, ao mesmo tempo, amplia a realidade referencial ao inseri-la em contextos fantásticos e a personagens insólitos. Um dos seus exemplos insólitos mais evidentes é o de “Alguns Outros Seres”, narrativa presente no livro de contos *Rosália das Visões* (1984) e que, já em seu título, traz a noção explícita de alteridade. O conto descreve o onírico contato da narradora com figuras fantásticas designadas como “espíritos da mata”. Entre elas, um vivente animalesco, “a Figura de enorme bico e apenas um olho que brilhava negro” (CERES, 1984, p. 38-39):

Em seguida vieram muitos, vieram mil e começaram a dançar. “Que balé, Santo Deus”!  
Aquele estranha gente, aqueles outros seres pulavam e se balançavam sobre os finos galhos das árvores. “Quem toca para a Natureza dançar?” pensei apenas. “Os uirapurus e os anjos” todos, em coro, me responderam e eu descobri então que bastava pensar para eles ouvirem o que eu dizia [...]. (CERES, 1984, p. 39-40)



Como demonstrado acima, a alteridade animal em Heliônia Ceres costuma surgir em contextos que enveredam pelo fantástico, lançando mão de elementos insólitos que geralmente trazem à tona o estado de desestabilização mental das personagens, fazendo da loucura outro tema recorrente em seus textos curtos. Quando não aparece dessa forma, o animal surge de maneira mais discreta, mas de modo a estabelecer paralelos com os indivíduos retratados e as situações vivenciadas, como acontece no conto “Os morcegos”, publicado no livro *A procissão dos encapuzados e outros contos* (1989):

No porão legiões de morcegos prontos para nos agredirem, vampiros que se alimentavam de sangue para continuarem vivos e mais tarde quando soube que eles eram cegos e possuíam radares, dentro de mim a imagem se agravou, nós nos defendíamos deles noite e dia porque dentro do porão era noite todas as horas, a mesma escuridão.

[...]

Caímos numa armadilha e eu me lembrava dos sabiás de minha infância que eu prendia somente porque sabiam cantar.

- Que vamos fazer?

- Temos que sair daqui.

Os três calados. Outros morcegos lá fora a nos esperar para beber nosso sangue e arrancar nossas unhas. (CERES, 1989, p. 18-19)

O conto retrata o medo e o perigo vivenciados por um grupo de jovens contrários a um regime ditatorial. As referências ao mundo animal ao longo da narrativa são muitas e pode-se dizer que servem de maneira a ilustrar a situação das personagens. Aqui, os morcegos são animais reais (estão presentes no porão no qual se escondem), mas, logo em seguida, são também os agentes de um dos braços do regime, o Comando Especial (estão do lado de fora, caçando-os e igualmente sedentos pelo sangue do grupo); “os morcegos no porão, os morcegos da rua, os vampiros da morte” (CERES, 1989, p. 20). Assim, apesar da ausência do fantástico no conto, a autora encontra espaço para a inserção do animal no retrato de uma sociedade autoritária tão familiar à história brasileira.

Além de analisar a presença animal nos contos de Heliônia Ceres, viu-se a oportunidade de contribuir para a projeção do nome da alagoana no campo acadêmico. Projeção que não significa resgate: a obra de Heliônia Ceres já vem sendo alvo constante de análise de estudiosos alagoanos nas duas últimas décadas (GOMES, 2003; ARAÚJO, 2007; BRANDÃO, 2009; LIMA, 2009; SANTOS, 2010; NASCIMENTO, 2011; MEDEIROS, 2017; DUARTE JÚNIOR, 2018). Contudo, quando comparada a alguns dos outros conterrâneos já mencionados aqui, percebe-se que suas obras restringiram-se quase que exclusivamente ao público de seu estado natal. Portanto, juntando-se aos trabalhos críticos já citados, este estudo também visa, entre outros pontos, a contribuir com a difusão da autora

alagoana para além de seu estado, considerando que este trabalho está ligado a um programa de Pós-Graduação em Estudos Literários de referência nacional, como é o caso do PosLit/UFMG.

A fortuna crítica de Heliônia Ceres tem tratado, nos últimos anos, de temas como o do fantástico (NASCIMENTO, 2011), como já mencionado, mas também da memória (MEDEIROS, 2017), da ironia (LIMA, 2009) e da perspectiva da ecocrítica (BRANDÃO, 2009). Não foi possível encontrar, contudo, um trabalho crítico que tratasse especificamente ou que se debruçasse suficientemente sobre a animalidade em suas obras, sendo esse outro dos objetivos centrais desta pesquisa, tomando como base a relevante bibliografia acerca da autora, focalizando nas considerações que convergem para caminhos semelhantes ao que este trabalho se propõe a traçar de maneira mais abrangente – reconhecendo o espaço limitado que uma dissertação fornece para tal – e concentrada.

Para isso, a obra da autora escolhida para ser analisada neste trabalho foi o livro *Olho de besouro* (1998), que reúne contos inéditos e outros já publicados anteriormente em outras coletâneas. A escolha de tal título teve como base a maior predominância da presença animal e de mecanismos biopolíticos nos contos que o compõem quando em comparação com outros livros da autora.

A segunda autora escolhida para este estudo comparativo foi Clarice Lispector, figura de grande projeção na literatura brasileira e presente entre os nomes mencionados tanto por Maciel<sup>6</sup> (2016) quanto por Giorgi (2016) em seus trabalhos que tratam sobre o animal escrito devido ao lugar privilegiado que os bichos ocupam no conjunto da obra da autora. Maciel (2016, p. 23) situa Clarice Lispector entre aqueles escritores “que privilegiam os animais como sujeitos, seres dotados de inteligência, sensibilidade e saberes sobre o mundo, como também exploram literariamente, e sob diversas perspectivas, as relações entre humanos e não humanos, humanidade e animalidade”. Entre os críticos que chamam a atenção para o animal em Clarice Lispector, e além de Maciel (2016) e Giorgi (2016), estão Nunes (1969; 1989), Sá (1979), Nascimento (2012) e Santiago (2016).

Em seu livro *A escritura de Clarice Lispector* (1979), Olga de Sá faz um importante levantamento de alguns dos mais importantes textos críticos das obras de Clarice Lispector publicados até então. São apresentados diversas perspectivas de interpretação, incluindo pontos de convergência e de divergência relevantes sobre determinados aspectos das obras da autora, entre os quais um deles merece destaque pela sua recorrência e afinidade com esta

---

<sup>6</sup> Maciel (2016) insere Clarice Lispector no rol dos escritores que, a partir do início do século 20, “construíram, cada um a sua maneira, formas inventivas de capturar a outridade animal” (MACIEL, 2016, p. 83).

pesquisa: a atenção dada por Clarice Lispector aos escrever o animal. Entre os estudiosos mencionados por Sá (1979) que chamam a atenção para este assunto estão Massaud Moisés, Fábio Lucas e Affonso Romano Sant’Anna.

Parafrazeando Massaud Moisés, Sá (1979) escreve que “O <<viver>> das personagens significa inconsciência, respeito pelo oculto do ser. Por isso, os bichos são tão comuns nesta ficção: eles <<vivem>>, e a carência da expressão verbal lhes garante escapar do perigo da jornada, da consciência, do saber” (SÁ, 1979, p. 40, grifos da autora). Desse modo, de acordo com a leitura empreendida por Sá (1979), Massaud Moisés entende que os animais em Clarice Lispector seriam representativos dessa inconsciência do “oculto do ser”.

Ainda segundo Sá (1979), Fábio Lucas ressalta a relevância do tratamento dos animais nos textos que se proponham a escrever sobre a escritora (SÁ, 1979, p. 47), e Afonso Romano Sant’Anna, em uma perspectiva mais estruturalista, cita os “bichos” como um dos dez motivos recorrentes em suas obras e o “homem-animal” como um de seus conjuntos de personagens mais comuns (SÁ, 1979, p. 60).

Outro autor que chama a atenção para a animalidade em Clarice Lispector é o já mencionado Benedito Nunes, que pontua a presença animal nos mais diversos livros da autora, como *Perto do coração selvagem*, *Cidade sitiada*, *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.* O crítico chega até mesmo a nomear a relação “humanidade e animalidade” como um dos “pontos de referência do horizonte de pensamento que se descortina na ficção de Clarice Lispector” (NUNES, 1979, p. 99), sugerindo, com todos os outros pontos nomeados, que há, em Clarice Lispector, “uma temática da existência”. Para o crítico, os animais em Clarice Lispector possuem “uma presença individual ativa” (NUNES, 1979, 117), em contraste com as personagens humanas que se coisificam.

Nesse processo de coisificação, no qual o próprio humano tem dificuldades em se autorreconhecer, pode-se identificar a sensação de náusea que parece estar, por vezes, significativamente ligada ao processo de reconhecimento de alteridade, no espalhamento com o outro não humano. Nessa direção, o autor conclui seu capítulo sobre a náusea em Clarice Lispector dizendo que:

Em Clarice Lispector, essa experiência [da náusea] subtrai o sentido do mundo, para estabelecer, por meio do êxtase místico, [...] uma relação de participação entre o sujeito humano e a realidade não-humana: a coisa que o abrange e em cuja fímbria, como que tolerado ou poupado, sustenta-se a si e à sua experiência cotidiana. A náusea é o modo extremo do descortínio contemplativo e silencioso que a fascinação das coisas provoca nos personagens de Clarice Lispector. (NUNES, 1979, p. 122)

É no contato com a “realidade não-humana” (animal, vegetal, mineral etc.) e na experiência extrema da náusea que as personagens de Clarice Lispector atingem um estado de transcendência ontológica. “Sinal do fascínio da consciência por aquilo que lhe é estranho e oposto, as reações nauseantes aparecem repetidamente nos romances e contos de Clarice Lispector” (NUNES, 1989, p. 118). Estranha-se o mundo ao seu redor para então reconfigurar as peças que movem suas existências<sup>7</sup>.

O pesquisador Evando Nascimento, por sua vez, escreve que:

A literatura de Clarice tem ajudado a questionar os limites do humano, na medida mesma em que traz para seu espaço formas concorrentes em relação à tradição, tais como animais e objetos, texturas, paisagens, cores, trechos musicais, ruídos e silêncios. Uma partitura de matérias e assuntos inusitados para a composição clássica. Textos como “O ovo e a galinha”, ou “A quinta história”, Onde estivestes de noite’ “O relatoria da coisa”, *A paixão segundo G.H.*, *Um sopro de vida*, além do excepcional *Água viva*, ficcionalizam certo não humano não como aquilo que ameaça o homem, mas, ao contrário, contribui para o ultrapasse das barreiras impostas pela civilização dita ocidental no avançado estágio de seu desenvolvimento tecnológico. (NASCIMENTO, 2012, p. 25)

Esse contato com o não humano, como mencionado pelo crítico, inclui a interação com o animal, figura importante no questionamento dos limites do humano em Clarice Lispector. Benedito Nunes, por exemplo, em seu trabalho crítico sobre a autora com o título de *O drama da linguagem*, publicado primeiramente em 1973, identifica uma “galeria zoológica” no conjunto da obra da autora:

O certo é que podemos retirar dos escritos de Clarice Lispector uma galeria zoológica nem exótica nem fantástica, feita, salvo a exceção de um búfalo selvagem, de espécimes caseiros e/ou domésticos – baratas e louva-a-deus, cães, vacas, macacos e galinhas. Estas, assunto de nada menos que três contos, têm privilégios especiais num já privilegiado reino animal. No entanto, a posição excepcional desse reino, posto que seus eventuais representantes – seres reais e não entidades alegóricas como os de Kafka – se identificam, quanto a gênero, família e espécie, está firmemente assentada na própria Natureza. (NUNES, 1979, p. 129)

Tal contato com a natureza releva, na autora, “a função da animalidade como meio de contraste com a existência humana” (NUNES, 1979, p. 130). Essa “galeria zoológica” é nomeada por Nascimento (2012) como “zoografia ficcional”:

---

<sup>7</sup> Vale ressaltar o lastro filosófico das leituras de Benedito Nunes, que busca, no existencialismo de Heidegger e, em menor escala, em Sartre, os apoios para a trama conceitual que arma ao redor do texto de Clarice Lispector.

Se, como declara Aristóteles na *Poética*, o homem é o mais mimético dos animais, Clarice está, sem dúvida, entre os mais miméticos dos humanos em relação aos animais, daí sua imensa zoografia ficcional. Ela é a mestra da imitação animal, sua cópia mais fiel [...]. Sempre que comparecerem bichos nessa antiliteratura, a *mimesis* põe para funcionar seus dispositivos de reflexo e de reflexão, quer dizer, de simulação reflexiva. (NASCIMENTO, 2012, p. 45, grifos do autor)

Dentre essa vasta zoografia ficcional – ou galeria zoológica –, surge *A paixão segundo G.H.*, um dos exemplos mais potentes da animalidade em Clarice Lispector e na ficção latino-americana. Nesta obra, encontra-se uma narradora (denominada apenas de G.H., - gênero humano) que se depara com uma barata dentro do guarda-roupa da empregada que há pouco partira:

Olhei o quarto com desconfiança. Havia a barata, então. Ou baratas. Onde? atrás das malas talvez. Uma? duas? quantas? Atrás do silêncio imóvel das malas, talvez toda uma escuridão de baratas. Uma imobilizada sobre a outra? Camadas de baratas - que de súbito me lembravam o que em criança eu havia descoberto uma vez ao levantar o colchão sobre o qual dormia: o negror de centenas e centenas de percevejos, conglomerados uns sobre os outros.

A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra. (CLARICE, 2009, p. 32)

A reação inicial ao contato com a barata, portanto, parece estar associada à pobreza vivida pela narradora em um determinado período da vida e que agora parece muito distante. Contudo, conforme a narrativa avança, nota-se que os impactos desse contato são ainda mais subjetivos, provocando, nas palavras de Nunes (1989, p. 60), “uma completa metamorfose interior e espiritual” na personagem. Apesar da relação que a narradora faz entre o inseto e a pobreza, essa barata não é alegórica:

Foi a barata “real”, o mero inseto doméstico – *Periplaneta americana* (Linneus), do gênero dos ortópteros e da família dos blastídeos – o agente dessa estranha conversão, que transtornou a existência arrumada de G.H. O confronto da personagem com o animal, e precisamente com um animal dessa espécie – cuja ancestralidade, que precedeu o surgimento da vida humana na Terra, a narrativa destaca – assinala a máxima oposição que engloba os demais contrastes expostos no relato de G.H., entre humano e não-humano, o natural e o cultural. (NUNES, 1989, p. 60, grifos do autor)

Em meio a esse confronto de contrastes entre naturezas aparentemente tão distintas, a personagem reage esmagando a barata com a porta do guarda-roupa. É a reação convencional de como lidar com o outro:

[...] 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, 2009, p. 37)

Aqui, fica evidente o paralelo que a própria personagem estabelece entre a barata e si mesma, numa dinâmica que Nunes (1989, p. 63) denomina de “a perda do eu”. Para o autor, “a mulher e a barata ocupam um mesmo plano ontológico” (NUNES, 1989, p. 63), revelando o caráter metafísico da narrativa. O autor ainda escreve:

A presença do animal ainda é a presença do homem. No romance da nossa escritora, a barata, presença ativa, fascinante e destrutiva, opõe-se à da mulher que a vê. Essa oposição geradora de conflito constitui, pela maneira como se resolve – a ruptura com o mundo humano –, um caso-limite da oposição geral entre Natureza e Cultura [...]. (NUNES, 1989, p. 131)

A maneira como o conflito se resolve é ilustrada pelo ato de devorar a massa branca que saía da barata após o golpe com a porta do guarda-roupa. Nunes (1969), em outro escrito, descreve esse momento como uma “gustação totêmica” (p. 109), comungando o corpo da outra – a barata. Numa espécie de paródia da Comunhão, comer a barata é antipecado e significa comer a si mesma:

Mas eu sabia que não era assim que eu deveria fazer. Sabia que teria que comer a massa da barata, mas eu toda comer, e também o meu próprio medo comê-la. Só assim teria o que de repente me pareceu que seria o antipecado: comer a massa da barata é o antipecado, pecado seria a minha pureza fácil. O antipecado. Mas a que preço. Ao preço de atravessar uma sensação de morte. Levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma. (LISPECTOR, 2009, p. 111)

A consumação da ruptura do eu, do assassinato de si mesma, se dá, no fim, pela degustação da barata, pela absorção da outra que também sou eu. Em uma perspectiva que leva em consideração os estudos sobre biopolítica, Giorgi (2016, p. 100) escreve que a barata representa “uma invasão cotidiana, trivial, do mundo doméstico, que é o espaço da intimidade e também da propriedade. Trata-se, enfim, da casa de uma mulher burguesa, uma casa que a

projeta e a reafirma: o universo do próprio”. Para o crítico argentino, contudo, a invasão da barata é antecedida por outra:

A de Janair, a empregada doméstica que trabalha para G.H., a protagonista. Janair é “a estrangeira, a inimiga indiferente” que está “dentro da minha casa”, “a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomara consciência”: [...] uma personagem sem individualidade, feita de uma distância racial (é mulata) e de classe insuperável que a separa da dona; mais que um indivíduo ou uma subjetividade, Janair demarca os limites do mundo da narradora, limites feitos de raça e de classe. (GIORGI, 2016, p. 101)

Desse modo, a análise de Giorgi (2016), atravessada pela interpretação metafísica da obra, alcança os campos do biopolítico e do social, que já começavam a dar as caras na associação primeira que G.H. estabelece entre a barata e a pobreza. Esse contato de realidades tão diferentes é basilar na maneira como a personagem reage ao encontro com o inseto. Trata-se da outra que invade meu espaço próprio/privado.

Esses animais caseiros e domésticos, surgidos no cotidiano das personagens humanas, representam a alteridade desestabilizadora do eu em Clarice, “a ruptura com o mundo clariciano” (NUNES, 1979, p. 131). Sobre este ponto, o crítico ainda escreve:

Podendo interferir como mediadores de uma ruptura com o mundo, os animais – testemunhas e emissários da Natureza enquanto existência independente, desceram para a “consciência infeliz” a imagem de seu paraíso perdido, de sua atualidade inalcançável. Mas a função paradisíaca que Clarice Lispector empresta ao animal também reflete um fundo desgosto do humano. (NUNES, 1979, p. 133)

Emissário representante desse “paraíso perdido”, ao mesmo tempo em que provoca rupturas diversas por meio de seu caráter desestabilizador, o animal em Clarice Lispector também parece apontar para um busca do eu, efetivado, primeiramente, pela desconstrução de si. Não por acaso, a relação entre animalidade e humanidade é um tema recorrente na crítica acerca das obras da autora.

Propondo estabelecer uma comparação entre Clarice Lispector e Heliônia Ceres, este trabalho pretende jogar uma autora à luz da outra, de modo a potencializar as análises de suas obras e a chamar a atenção para pontos que, de modo geral, já foram apontados pelos competentes trabalhos de crítica realizados até então, mas que, através do trabalho de contraste e do afinilamento temático aqui empreendido, podem contribuir para a fortuna crítica das autoras no que concerne ao animal escrito e às noções de biopolítica, especialmente nos dois livros que compõe o objeto de estudo desta pesquisa. Além disso, também serão

usadas, como recursos paralelos, obras literárias de outros escritores, a fim de enriquecer as análises propostas e de ilustrar a recorrência diversa do animal na Literatura.

Poderiam ser utilizados como justificativas primárias para a iniciativa de comparação entre Heliônia Ceres e Clarice Lispector os fatos de serem duas contistas nordestinas (Clarice dizia-se pernambucana) que escreveram em épocas próximas e cujo trabalho demonstra uma constante presença do animal. Suas obras – com algumas exceções de Clarice Lispector – situam-se na janela de tempo sugerida por Giorgi como o período de intensificação da presença animal em obras literárias latino-americanas.

Contudo, às aproximações de gênero, região, época e temática somam-se, ainda, fatores como: a) a predominância de personagens centrais femininas; b) o tratamento dado a essas personagens; c) o retrato da vida cotidiana; d) o conflito entre natureza e cultura; e) a subversão da estrutura narrativa tradicional (aquela com começo, meio e fim explícitos); e f) a construção de uma narrativa sensorial. Aqui, pretende-se expor essas aproximações por meio das análises alternadas das obras das autoras, tendo o animal como o grande fio condutor de todo o trabalho.

Todavia, é importante ter em mente que uma comparação não pressupõe apenas semelhanças. Embora haja aproximações entre os critérios acima listados, eles nem sempre são desenvolvidos de maneira inteiramente igual. Enquanto em Heliônia a presença animal predominantemente ganha contornos insólitos e alegóricos – por vezes contestáveis e subentendidos como sonhos, alucinações, fantasias etc. –, os animais em Clarice surgem em contextos mais verídicos e procedentes, abrindo discussões existencialistas e metafísicas. Ou seja, os animais de Heliônia Ceres surgem no campo do fantástico, podem existir ou não; enquanto os animais de Clarice Lispector são compõem um bestiário real, suas presenças físicas nas narrativas da autora não sofrem da mesma vacilação presente nas obras da escritora alagoana. Nessa direção, este trabalho também propõe traçar diferenças significativas entre as obras das autoras. Será possível notar, por exemplo, uma maior abertura para análises do ponto de vista da biopolítica nos textos selecionados de Heliônias Ceres quando em comparação com as narrativas de Clarice Lispector, mantendo, contudo, o animal como a grande espinha dorsal desta pesquisa e dos textos analisados.

Dessa forma, é a análise do animal escrito que dá o tom deste trabalho, abrindo espaços para múltiplas discussões. Historicamente, esses vivos passam por um processo de marginalização no Ocidente, tendo como um de seus pressupostos centrais o estabelecimento de uma superioridade antropocêntrica que coisifica seres que não atendem aos requisitos da razão humanista, incluindo os próprios grupos humanos tidos como minorias. Esse processo,



chamado por Haeckel (1961 *apud* AGAMBEN, 2017) de “máquina antropogênica”, é definido por Giorgi (2016, p. 103) como “o mecanismo biopolítico pelo qual o humano é separado, desagregado de seus outros, pelo qual a figura intermédia, entre humano e animal, [...] expõe sua contiguidade com a vida animal”. Dessa forma, a humanidade torna-se, como afirma Agamben (2017), um campo de tensões que destrói sua própria animalidade, uma vez que não há espaço para ela na sociedade ocidental que povoa os centros urbanos.

Montaigne (1984), já no século XVI, defendia a racionalidade animal, visto que esse é um dos principais argumentos usados como justificativa para rebaixar o animal perante o humano, assim como uma suposta falta de língua e de sentimentos, para citar três argumentos amplamente usados para justificar o especismo, ou seja, a ideia de que, por serem superiores, os humanos teriam todo o direito de explorar, torturar e assassinar outros animais. Em seu ensaio intitulado “Apologia de Raymond Sebond”, o filósofo francês escreve que, numa tentativa presunçosa de igualar-se a Deus, a espécie humana tenta rebaixar o animal por meio da alegação de que este não possui língua nem razão. Essa comparação, no entanto, ocorre a partir de uma visão antropocêntrica de mundo, que acaba por responsabilizar os animais pela nossa incapacidade de compreendê-los. Montaigne continua afirmando que “Está ainda por se estabelecer a quem cabe a culpa de não nos entendermos, pois, se não penetramos o pensamento dos animais, eles tampouco penetram os nossos e podem assim nos achar tão irracionais quanto nós os achamos” (MONTAIGNE, 1984, p. 211). Montaigne, então, joga com as perspectivas envolvidas. Do ponto de vista humano e antropocêntrico, os animais são incompreendidos e incompreensíveis. Do mesmo modo, contudo, com o animal no centro, é possível que os próprios humanos ocupem esse espaço de incompreensão.

Em meio a exemplos da inteligência de animais de várias espécies, como os bois, os elefantes, as formigas, os cães e os polvos, o grande pensador ainda lança uma afirmativa que aponta para problemáticas que estão no centro dos estudos sobre animalidade: “Condenamos tudo o que nos parece estranho e também o que não compreendemos. E por esse prisma julgamos os animais” (MONTAIGNE, 1984, p. 217). O autor, dessa forma, através de seu ensaio, faz uma forte crítica ao antropocentrismo ocidental, capaz de desestabilizar a hierarquia proposta pela filosofia humanista entre o animal humano e os outros animais.

Montaigne (1984) explora os limites entre humanidade e animalidade, não simplesmente distanciando-as e/ou aproximando-as, mas também reconhecendo que cada espécie representa um mundo-ambiente com seu próprio tempo e espaço e que, por isso mesmo, se torna inacessível em sua totalidade para quem enxerga de fora desse mundo. Não à toa, Derrida (2002, p. 19) refere-se ao ensaio de Montaigne como “um dos maiores textos pré-

cartesianos e anticartesianos que existem sobre o animal”. Maciel (2016), por sua vez, descreve Montaigne como “uma referência importante não apenas para as tentativas recentes de reconfiguração do conceito de humano, como também para o debate contemporâneo sobre as políticas da vida” (MACIEL, 2016, p. 35). A autora também escreve que a importância de Michel de Montaigne nesses campos também se deve “à associação feita por ele entre a violência contra os animais e a violência contra as pessoas” (MACIEL, 2016, p. 49). Como afirma Montaigne (1984, p. 203) no ensaio “Da Crueldade”, “os que são sanguinários com os bichos, relevam uma natureza propensa à crueldade. Quando se acostumaram em Roma com os espetáculos de matanças de animais, passaram aos homens e aos gladiadores”.

O professor Jelson Oliveira, na introdução de *Filosofia animal: humano, animal, animalidade* (2019) afirma que “o animal é a primeira provocação filosófica do homem” (2019, p. 7). Em uma afirmação que leva essa “provocação” a extremos, Agamben (2017, p. 124) declara que “o conflito decisivo, que governa todo e qualquer outro conflito, é, em nossa cultura, aquele entre a animalidade e a humanidade do homem. A política ocidental é, assim, co-originariamente biopolítica”. Mas o que estaria envolvido nesse caráter biopolítico?

Foucault (2014), em seu livro *História da sexualidade I: a vontade de saber*, remete a Aristóteles, ao discutir sobre o lugar do humano enquanto animal: “O homem, durante milênios, permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política sua vida de ser vivo está em questão” (FOUCAULT, 2014, p. 154-155, grifo nosso). Essa intersecção entre política e vida leva a discussões importantes. Bazzicalupo (2017) afirma que:

Foucault torna explícita a transformação do critério que define, normativamente, a política do homem. A política torna-se a luta pela definição da natureza – biológica, viva – do homem, que assume uma função normativa, seletiva, para incluir e excluir aquilo que é digno ou não de vida (BAZZICALUPO, 2017, p. 48).

É nesse processo de normatização, seleção, inclusão e exclusão que mulheres, a população negra, a população LGBTQIA+, povos originários, pessoas com transtornos mentais, comunidades periféricas etc. são deixados de lado e diminuídos enquanto cidadãos portadores dos mesmos direitos compartilhados com o homem cis, branco, heterossexual e heteronormativo. Também discutindo essa relação entre o campo da vida e do político, Pelbart (2011) aponta que:

Quando o biológico incide sobre o político, o poder já não se exerce sobre sujeitos de direito, cujo limite é a morte, mas sobre seres vivos, de cuja vida ele deve encarregar-se. Se a irrupção da vida na história, por meio das epidemias e fome, pode ser chamada de biohistória, agora trata-se de biopolítica – a vida e seus mecanismos entram nos cálculos explícitos do poder e saber, enquanto estes se tornam agentes de transformação da vida. A espécie torna-se a grande variável nas próprias estratégias políticas. (PELBART, 2011, p. 58)

Assim, tanto Bazzicalupo (2017) quanto Pelbart (2011) parecem concordar que o que Foucault (2014) faz é não apenas evocar nosso lado animal historicamente renegado, mas também indicar as consequências gerais das aproximações entre os campos biológicos e políticos, semelhantemente ao que Montaigne já propunha alguns séculos atrás, mas com a inserção dos avanços científicos e da Qexpansão do modelo de economia capitalista. Sob esta ótica, Michel Foucault apresenta, nos anos 1970, o conceito de biopolítica, referindo-se a este poder que se exerce sobre os viventes<sup>8</sup>.

Foucault (2019) elabora formulações que dizem respeito a este poder político que se desenvolve a partir do século XVIII com a finalidade de gerir a vida e que se exerce no nível do cotidiano, “um dispositivo de seleção entre os normais e os anormais” (FOUCAULT, p. 241). Aqui, as distinções de superioridade e inferioridade são aplicadas entre os próprios seres humanos, principalmente em relação aos corpos considerados como inúteis para a produção

---

<sup>8</sup> O termo “biopolítica” foi introduzido por Foucault em uma fala no Rio de Janeiro em 1974, como lembrado em Lemke (2018). Ainda segundo o autor alemão, “o conceito de biopolítica para Foucault não é uno e desloca-se permanentemente em seus textos. Em termos da história de sua obra, pode-se diferenciar três modos variados de emprego. Em primeiro lugar, a biopolítica simboliza uma cesura histórica no pensamento e na ação políticos, que se distingue pela relativização e reformulação do poder soberano; em segundo, Foucault atribui aos mecanismos biopolíticos um papel central na gênese do racismo moderno; em um terceiro significado, o conceito visa uma arte particular de governar, que emerge, primeiramente, com as técnicas liberais de condução. Não são apenas esses deslocamentos conceituais e diferentes ênfases que são desconcertantes; a isso soma-se que Foucault não fala somente de biopolítica, mas também, em alguns momentos, de “biopoder”, sem diferenciar nitidamente ambos os conceitos” (LEMKE, 2018, p. 54). Para Foucault, portanto, a biopolítica está ligada à produtividade dos corpos perante a dominância do capitalismo. Pélbart (2011) oferece uma distinção entre os termos, definindo biopoder “como um regime geral de dominação da vida” e biopolítica “como uma forma de dominação da vida que pode também significar, no seu avesso, uma resistência ativa” (PÉLBART, 2011, p. 86). Em direção semelhante, o crítico literário Michael Hardt e o filósofo Antonio Negri argumentam que “o biopoder situa-se acima da sociedade, transcendente, como uma autoridade soberana, e impõe sua ordem. A produção biopolítica, em contraste, é imanente à sociedade, criando relações e formas sociais através de formas colaborativas de trabalho” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 135 *apud* LEMKE, 2018, p. 99). Diferentemente, para Giorgio Agamben, a biopolítica “reproduz a singularidade monológica da soberania: não existe poder algum nos sujeitos dominados, e o poder é definido numa linearidade unidirecional, perdendo a complexidade relacional e geradora que estava implícita em sua produtividade” (BAZZICALUPO, 2017, p. 104). Giorgio Agamben desenvolve seu argumento com base nos conceitos arcaicos de *Zoé* – a vida como um fato, natural, biológica, a chamada “vida nua” – e de *Bios* – a vida legitimada de um sujeito enquanto integrante de um grupo (BAZZICALUPO, 2017). A partir disso, o filósofo retoma o conceito romano de *homo sacer*, o indivíduo que, por seu caráter de “vida nua”, é passível de ser morto impunemente. Como escreve o próprio Agamben (2002), “no *homo sacer*, enfim, nos encontramos diante de uma vida nua residual e irreduzível, que deve ser excluída e exposta a morte como tal, sem que nenhum rito e nenhum sacrifício possam resgata-la” (AGAMBEN, 2002, p. 107) Para ilustrar esse seu conceito de “vida nua”, o escritor utiliza os exemplos dos judeus durante os campos de concentração e a crise de imigrantes contemporânea.

industrial, assim como os loucos, os velhos, os doentes etc. Dessa forma, julgam-se “as paixões, os instintos, as anomalias, as enfermidades, as inaptações, os efeitos de meio ambiente e de hereditariedade” (FOUCAULT, 2014, p. 22), de modo a selecionar e hierarquizar os indivíduos em vista de sua força de trabalho.

No livro *Nascimento da biopolítica*, Foucault (2008) descreve “esse poder sobre a vida” como “a maneira como se procurou, desde o século XVIII, racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raças [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 431). Antes disso, em *A vontade de saber*, primeiro volume do estudo *História da Sexualidade*, Foucault já havia feito uso do termo ao dizer que esse poder centra-se:

[...] no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma biopolítica da população. (FOUCAULT, 1988, p. 132)

Assim, toda e qualquer vida biológica passa a ser legitimada e normatizada por meio de modelos disciplinares que estabelecem distinções não apenas – e, por vezes, não necessariamente – entre vida animal e vida humana, mas também, nas palavras de Giorgi (2016, p. 12, grifo do autor) “entre *vidas por proteger* e *vidas por abandonar*”. O autor argentino também afirma que:

a biopolítica [...] diz que a modernidade implica um controle e uma administração cada vez mais intensos, mais diferenciados e mais abarcadores do ciclo biológico dos corpos e das populações; isto é: as sociedades começam a desenvolver lógicas e racionalidades diversas em torno dos modos de fazer viver e dos modos de matar e/ou deixar morrer. (GIORGI, 2016, P. 15)

Essas “lógicas e racionalidades diversas” são ainda exploradas em trabalhos posteriores às obras de Foucault, como os já mencionados até aqui, ora divergindo, ora expandido as noções foucaultianas de biopolítica. Como o próprio Giorgi (2016, p. 15) afirma, a biopolítica “é um campo heterogêneo, dificilmente agrupável numa perspectiva única, mas que põe em jogo uma série de interrogações”. Seguindo essa linha, Thomas Lemke comenta que o termo “biopolítica” “tem sido fundamental na reflexão a respeito de assuntos tão heterogêneos quanto as ideologias racistas e políticas genocidas, ou o governo de questões

ambientais e de inovações biomédicas e biotecnológicas” (LEMKE, 2018, p. 7). Lemke (2018) termina por citar as pesquisas com células-tronco, o Projeto Genoma Humano e as tecnologias reprodutivas. Dessa forma, fica evidente a multiplicidade da aplicação da do conceito de “biopolítica” e como ele está cada vez mais evidente no nosso cotidiano.

Investigar a relação entre humanidade e animalidade torna-se, portanto, um exercício político em nome, principalmente, das “vidas por abandonar”, distinção estabelecida por critérios de espécie, raça, classe, gênero, enfim, por formas de alteridade. Essa relação, por sua vez, de acordo com Maciel (2016, p. 100-101) encontra na literatura uma forma “capaz de trazer à vida, por vias transversas, o corpo vivo do animal dentro de nós mesmos, propiciando um trespassamento de fronteiras que abre o humano a formas híbridas de existência e ao reconhecimento de sua própria animalidade”. Dessa forma, a Literatura pode ser vista como o espaço no qual essas formas de alteridade são reveladas e ganham voz, reforçando a possível relevância deste estudo.

Os dois principais livros analisados aqui serão *Olho de besouro*, de Heliônia Ceres, publicado originalmente em 1998, e *Laços de Família*, coletânea de contos de Clarice Lispector que saiu pela primeira vez em 1960. Dos doze contos presentes no livro de Heliônia Ceres, esta pesquisa se debruçará sobre cinco deles: “Rosália das visões”, “Os gatos”, “Olho de besouro”, “Querida Lucy” e “As bruxas? Elas existem, sim!”. Das cinco narrativas de Clarice Lispector, merecerão destaque neste trabalho: “Amor”, “Uma galinha”, “A menor mulher do mundo”, “O crime do professor de matemática” e “O búfalo”. Propõem-se análises alternadas das obras das duas autoras para que os paralelos possam ser estabelecidos de forma mais orgânica e, como já mencionado, outras obras literárias – que não apenas das duas autoras – serão revisitadas a fim de contribuir com as análises aqui propostas, tendo sempre em vista o lugar do animal nas narrativas esmiuçadas e, quando possível, seus desdobramentos biopolíticos.

Feitos os devidos levantamentos teóricos que auxiliarão neste trabalho, os capítulos seguintes serão dedicados, respectivamente, a uma leitura cruzada dos contos das autoras – a fim de apontar o tratamento dado por ambas à questão do animal em suas obras – e a uma discussão posterior acerca das aproximações e dos distanciamentos possíveis entre elas, no que diz respeito ao animal escrito, com base nas análises aqui presentes. As obras serão analisadas, discutidas e comparadas com base em textos teóricos que discutem os trabalhos das autoras e tendo como foco as discussões já mencionadas referentes à animalidade e à biopolítica.

## 2. LEITURA CRUZADA: CLARICE LISPECTOR E HELIÔNIA CERES

### O chamado da natureza em “Amor”

Para iniciar as análises dos contos das autoras dentro das delimitações teóricas que interessam a esta pesquisa, escolheu-se uma das narrativas curtas mais estudadas e comentadas de Clarice Lispector: “Amor”. Tratam-se, pois, de um repasse e uma releitura que não buscam uma compreensão nova do texto, mas que querem servir como contraste e ponto de comparação entre Clarice e Heliônia, incorporando o objetivo geral deste trabalho.

A protagonista de “Amor” é Ana, uma mulher de classe média que dedica a vida à sua rotina de mãe, esposa e dona de casa:

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, *exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos*. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte do apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas os ventos batendo na cortina que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. *Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores*. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. *Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida*. (LISPECTOR, 2016, p. 145, grifos nossos)

A maneira como sua rotina é descrita, contudo, revela certo desgosto com o rumo que os acontecimentos de sua vida haviam tomado. A primeira frase do conto (“Um pouco cansada [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 145)) já aponta para esse sentimento de desagrado naquela mulher que dava suspiros “de meia satisfação” (LISPECTOR, 2016, p. 145). Como uma lavradora, Ana cuidava da casa, dos filhos e do marido, atividades que exigiam que renunciasse sua própria “corrente de vida”, o que ela fazia “tranquilamente”, em favor do crescimento daquelas “árvores”. Mais adiante, a narração prossegue:

*Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto, sentia-se mais sólida do que nunca [...]. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a*

*vida podia ser feita pela mão do homem.* (LISPECTOR, 2016, p. 145-146, grifos nossos)

O conto, então, estabelece um perfil de alguém que precisa estar no controle, utilizando sua força para suplantar “a íntima desordem”. Essa sensação de controle, no entanto, é desestabilizada quando Ana fica só, e não há nada nem ninguém que precise de sua corrente de vida. Essa seria, então, uma hora perigosa.

Ana, que havia descoberto “que também sem a felicidade se vivia” (LISPECTOR, 2016, p. 146), vive uma vida de conformismos e sem surpresas. O foco nas atividades diárias garante que não haja imprevistos e que o seu controle seja mantido. “Assim ela o quisera e escolhera” (LISPECTOR, 2016, p. 146). A hora perigosa representa a possibilidade de defrontar-se consigo mesma, sem as intervenções das exigências exteriores. Entretanto, nessa hora do dia em que seu controle é ameaçado, Ana tenta ocupar-se de outras coisas, mas ainda relacionadas ao seu papel de mãe-esposa-dona-de-casa. Tudo para ocupar o vazio da hora perigosa até que fosse requisitada mais uma vez:

Saía então para fazer comprar ou levar objetos para consertar, *cuidando do lar e da família à revelia deles.* Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio *exigiam-na.* Assim *chegaria a noite, com sua tranquila vibração.* De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, *fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo.* E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera. (LISPECTOR, 2016, p. 146-147, grifos nossos)

Assim, a vida de Ana parece correr em círculos, presa nas exigências diárias de sua rotina. Ao contrário do que se pode esperar, essa havia sido a vida que a personagem “quisera e escolhera” para si. Sua vida de precauções contra a íntima desordem consiste em preencher seus dias com doações constantes de sua corrente de vida. Ana prefere o anonimato a deparar-se com a sua singularidade e a possibilidade de perder o controle sobre tudo ao seu redor. Aqui, a condição de Ana aproxima-se da noção de “tédio profundo” cunhada pelo filósofo alemão Martin Heidegger.

Citado por Giorgio Agamben em seu livro *O aberto: o homem e o animal* (2017), Martin Heidegger discorre sobre a relação entre as espécies animais e o ambiente, propondo uma tese tripla, na qual apresenta as concepções de “sem mundo” (o não-vivente), “pobre de mundo” (a espécie animal) e “formador de mundo” (a espécie animal humana), chamando de “desinibidor” tudo aquilo que possui relevância direta para a existência da espécie em questão

e de “círculo desinibidor” o mundo-ambiente de cada animal. Usando a pedra como exemplo de um “sem mundo”, Heidegger (2011 *apud* AGAMBEN, 2017) parte para formulações densas sobre o que constituiriam as outras duas noções, concentrando-se principalmente na noção de “pobre de mundo”.

“Pobreza de mundo”, nas palavras de Agamben (2017, p. 83), ao comentar sobre essa tese tripla, diria respeito ao fato de que “O animal está preso no círculo dos seus próprios desinibidores assim como, segundo afirma Uexkull, nos poucos elementos que definem o seu mundo perceptivo”. Assim, a forma de interação da espécie animal com o seu mundo estaria limitada aos seus portadores de significados, uma vez que os “pobres de mundo” experimentam o que é chamado por Heidegger de “atordoamento”, ou seja, uma “essencial subtração [...] de toda percepção de algo enquanto algo [...]” (HEIDEGGER, 2011, p. 360 *apud* AGAMBEN, 2017, p. 85).

Os animais, então, seriam diferentes dos animais humanos com base na ideia de que estes seriam “formadores de mundos”, ou seja, seriam capazes de se reconhecerem enquanto ser e distinguirem-se daqueles que reconhecem como outros seres. A espécie animal, por sua vez, devido à sua pobreza de mundo, não conseguiria fazer tal distinção e seria atingida pelo atordoamento, que a faria ser absorvida pelo seu desinibidor.

Todavia, a noção de “pobreza de mundo” é questionada mais adiante pelo próprio filósofo, o que faz lembrar os apontamentos de Montaigne (1984) sobre o julgamento humano da vida animal com base em sua suposta superioridade racional e que exclui outras formas de razão que não as suas. Heidegger (2011), seguindo uma linha de raciocínio semelhante, lembra que:

*[...] a essência da vida é acessível apenas na forma de uma observação destrutiva, o que não quer dizer que a vida seja, em comparação com o ser humano, de menor valor, ou que esteja em um nível inferior. Em vez disso, a vida é um âmbito que possui uma riqueza de ser aberto que o mundo do homem talvez não conheça totalmente. (HEIDEGGER, 2011, p. 371-372, grifos do autor *apud* AGAMBEN, 2017, p. 96)*

O filósofo alemão ainda discute sobre o processo de atordoamento da espécie humana que se dá através do tédio profundo. Ele segue afirmando que “No ficar entediado por algo, nós também somos mantidos presos por aquilo que é entediante, não o deixamos ir ou somos por algum motivo a ele constrangidos e vinculados” (HEIDEGGER, 2011, p. 138). Sobre esse assunto, Agamben (2017) comenta que:



No ser deixado vazio pelo tédio profundo vibra assim uma espécie de eco daquele “abalo essencial” que vem do animal de seu ser exposto e absorvido em um “outro” que, todavia, nunca se lhe revela enquanto tal. Por isso, o homem que se entedia vem a se encontrar numa “proximidade extrema” – ainda que aparentemente – do atordoamento animal. (AGAMBEN, 2017, p. 104-105, grifo do autor)

Assim, ao referir-se ao atordoamento da espécie humana através do tédio profundo, Heidegger (2011 *apud* AGAMBEN, 2017) estabelece uma proximidade entre humanidade e animalidade, na qual uma espécie “formadora de mundo” experimenta, até certo ponto, uma suposta “pobreza de mundo”, sendo absorvida pelos desinibidores de seu ambiente. E é nesse estado de atordoamento que a personagem de “Amor” parece estar lançada. Um estado de torpor e vertigem. Todavia, o que Clarice faz neste conto é inverter, em certa medida, os papéis distribuídos pela lógica heideggeriana e mostrar que o mundo animal, longe de estar situado nesse estado de “pobreza de mundo”, aponta para um processo de descoberta de autenticidade, tendo em vista a sua presença ativa (NUNES, 1989).

Em uma de suas tentativas de evitar a hora instável, na qual a percepção de seu estado de atordoamento vem à tona, Ana, voltando para casa e dentro de um bonde, depara-se com algo que desafia o seu tão estimado controle:

Foi então que olhou para o homem parado no ponto.  
A diferença entre ele e os outros é que *ele estava realmente parado*. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. *Era um cego*.  
O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? *Alguma coisa intranquila estava sucedendo*. Então ela viu: o cego mascava chicletes...  
*Um homem cego mascava chicletes*.  
[...] *Ele mastigava goma na escuridão*. Sem sofrimento, com os olhos abertos. *O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir* – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. *E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio*. (LISPECTOR, 2016, p. 147, grifos nossos)

Nessa passagem, a visão de um homem cego leva Ana a experimentar uma sensação de intranquilidade. Olhar para o cego era como olhar para si mesma. Ele, que “estava realmente parado”; ela, que “fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo”, estática. O mastigar do homem cego levava a movimentos quase que inconscientes e a passagem “fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir” estabelece paralelos tanto narrativos – com a rotina sempre igual de precauções e ordem de Ana – quanto textuais – pela repetição, anteriormente, da expressão “Assim ela o quisera e escolhera”, usada para referir-se à Ana.

Para Nunes (1989), a repetição é uma das características mais recorrentes em Clarice Lispector:

Referimo-nos ao emprego reiterado dos mesmos termos e das mesmas frases, recurso que os antigos retóricos consideravam um meio hábil para exprimir a paixão com mais força e mais energia. Trata-se de uma recorrência frequente nos diversos textos da autora. Incidindo em substantivos, verbos e advérbios, variando pela extensão – às vezes limitada a uma frase, outras aplicada a um conjunto de frases –, a repetição, verdadeiro agente lírico, apresenta-se sob determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função expressiva e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso. (NUNES, 1989, p. 136)

Em “Amor”, essa reiteração de palavras, frases e sentidos leva justamente a uma função expressiva certa: a ênfase no já mencionado paralelo entre o mascar chicletes do cego e a repetição da rotina da protagonista. Ana sente ódio do cego, pois, ao olhar para ele, vê a si mesma. Ambos mastigam goma na escuridão e mantêm uma falsa expressão de sorriso – e de satisfação – em seus rostos. A passagem em que avista o cego seria, então, o momento que Nunes (1989) chama de “tensão conflitiva” na obra de Clarice Lispector:

Na maioria dos contos da autora, o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de *tensão conflitiva*. Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe. (NUNES, 1989, p. 84, grifo do autor)

Para o autor, essa tensão conflitiva surge de modo súbito e representa uma ruptura das personagens com o mundo. No conto, esse momento de ruptura súbita é estabelecido, e muito bem representado, pela quebra dos ovos (símbolos da perfeição e também do renascimento) que Ana carrega consigo, logo após uma arrancada brusca do bonde onde estava: “Mas os ovos haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede.” (LISPECTOR, 2016, p. 148). Em seguida, o bonde prossegue a viagem e o cego fica para trás. “Mas o mal estava feito.” (LISPECTOR, 2016, p. 148).

O momento logo após a quebra dos ovos, conforme Nunes (1989) defende, é um momento de mal-estar para a personagem. Esse mal-estar, que o crítico chama de náusea, é uma constante na obra da autora. Sobre a náusea nessa passagem de “Amor”, Nunes (1989, p. 119) escreve que “não há outro mal estar senão o próprio mundo”. Ainda segundo o crítico, citando o romance de Sartre, *La nausée*, a náusea caracteriza-se por uma “estranheza em relação ao que o cerca, [...] sensação de tédio, de vazio” (NUNES, 1979, 117); mais adiante:

“Sinal de fascínio da consciência por aquilo que lhe é estranho e oposto, as reações nauseantes aparecem repetidamente nos romances e contos de Clarice Lispector” (NUNES, 1979, p. 118). Ainda dentro do bonde, Ana perde o senso de familiaridade com o mundo ao seu redor:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao seu redor. [...] Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível [...] Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. (LISPECTOR, 2016, p. 148-149)

Tudo lhe parecia novo e, ao mesmo tempo, hostil. Sua vida de controle (“tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro” (LISPECTOR, 2016, p. 149)) é colocada em cheque. Nunes (1989, p. 119), sobre essa passagem, diz que “É a falta de sentido que a asfixia: a sacola das compras tornou-se um objeto áspero, a viagem no bonde “um fio partido”. Não há outro mal-estar senão o próprio mundo. Levanta-se o véu protetor do cotidiano”.

Quando finalmente sai do bonde, Ana “parecia ter saltado no meio da noite” (LISPECTOR, 2016, p. 149). A náusea havia confundido seus sentidos. O mundo não era o mesmo que antes porque Ana já não era a mesma de quando havia subido no bonde. Ela sente dificuldade em localizar-se, pois já não consegue reconhecer o espaço que a cerca. A personagem passa por um estado de estranhamento, procedimento que, para Sá (1979), é a epifania, uma das principais características da escrita de Clarice Lispector.

Sá (1979) chega até mesmo a afirmar que “A ficção de clariceana, como um todo, poderia intitular-se: *A epifania do ser no escrever* ou *A epifania na escritura*” (SÁ, 1979, p. 257). Trata-se de uma sensação de êxtase geralmente causada por alguma forma de desvelamento. Nas palavras de Sérgio Milliet, citadas no livro de Sá (1979, p. 27), a epifania em Clarice Lispector seria “a revelação informe de uma coisa essencial que de repente se fixa”. Pode-se afirmar, dessa forma, que a ideia de epifania defendida por Sá (1979) apresenta, em um primeiro momento, similaridade com o que Nunes (1979) chama de náusea, visto que ambos os fenômenos são desencadeados por um desvelamento do cotidiano.

Ainda em seu livro sobre a escritora, Sá (1979) toma o artigo de 1944 do crítico Álvaro Lins como um registro que já fazia referência à epifania em Clarice Lispector, embora sem ainda utilizar tal nomenclatura:

Ao definir o que chama de romance lírico ou romance do realismo mágico, Álvaro Lins, embora jamais use o termo *epifania*, descreve processos que, genericamente, a ela se podem reduzir. Um dos aspectos por ele abordado é a apresentação da realidade com um caráter de sonho. (SÁ, 1979, p. 129, grifo da autora)

É essa revelação, essa apresentação da realidade como um caráter até então não percebido que leva Ana ao estranhamento de seus arredores. Em meio a isso, “seu coração batia de medo” (LISPECTOR, 2016, p. 150). É, assim, que ela chega até o Jardim Botânico, e entra:

Ao seu redor *havia ruídos serenos, cheios de árvores*, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? *Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais.* Um movimento leve e íntimo a sobressaltou – voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aleia central estava imóvel *um poderoso gato*. Seus pelos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu. *Inquieta, olhou em torno.* Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. *Um pardal* ciscava na terra. E de repente, *com mal-estar*, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. *Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.* (LISPECTOR, 2016, p. 150, grifos nossos)

A experiência no Jardim dá continuidade ao processo iniciado com o encontro com o homem cego. Tudo era visto e ouvido como se fosse pela primeira vez. O contato com o homem cego parece ampliar os sentidos da personagem, que enxerga tudo por uma nova ótica e que ouve “ruídos serenos” e “zunido de abelhas e aves”. Esse enfoque em suas percepções é feito quando ainda está no bonde: “O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com o que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornava mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas.” (LISPECTOR, 2016, p. 149). Essa mudança na maneira de “sentir” o mundo demonstra a ruptura causada pelo momento de tensão conflitiva.

É na passagem do Jardim Botânico que os animais – e a natureza em geral – ganham papel de importância no conto. Ana os vê e os ouve em um momento de ampliação dos seus sentidos. Gato, ave, abelha, pardal, esquilo, aranha e outros insetos. Eles todos fazem parte do processo de ruptura da personagem e contribuem para a sua náusea. Para Nunes (1989, p. 128), os animais em Clarice desempenham o papel do “sentido supra-ético que toma a busca pela autenticidade humana”, que aqui é entendida como a busca pela singularidade de Ana, presa num ciclo de apatia reforçado pelo conformismo e pela influência do patriarcado, como

é demonstrado ao final do conto. É a natureza (mundo animal e vegetal), portanto, que faz o papel de “formadora de mundo” no conto de Clarice.

Para o crítico, ainda: “Os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada – nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros – seria capaz de anular” (NUNES, 1989, p. 132). O autor considera que os animais presentes nos textos da autora possuem presença ativa<sup>9</sup>, pois, diferente das personagens humanas, são capazes de atingir a plenitude ontológica. Assim, os animais em Clarice interferem como “mediadores de uma ruptura com o mundo” (NUNES, 1989, p. 133), o que fica evidente na passagem de Ana pelo Jardim Botânico. O contato com o mundo animal – mas também com o mundo vegetal (árvores, plantas, troncos, frutos, cipós, flores etc.) – dá sequência ao movimento de ruptura vivido pela personagem, que experimenta tudo ao mesmo tempo com fascínio e com nojo (a náusea apontada por Nunes (1989)).

O processo de estranhamento não se extingue no regresso ao ambiente doméstico:

Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? [...] O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo. (LISPECTOR, 2016, p. 152)

Mesmo sua casa e seu próprio filho são difíceis de serem reconhecidos após a transformação gerada pelo que havia vivenciado mais cedo. Era, de fato, uma nova terra. E seu filho tornara-se “um ser de pernas compridas”, difícil de ser reconhecido ao primeiro olhar.

Há, em Ana, uma transição do seu sentimento pelo homem cego. O ódio que sentira anteriormente torna-se amor (“Oh! mas ela amava o cego!” (LISPECTOR, 2016, p. 153)), mas um amor que carrega em si também o nojo. Além disso, a personagem estava ciente da ruptura pela qual havia passado (“Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava” (LISPECTOR, 2016, p. 153)).

Mesmo já distante do Jardim Botânico, Ana encontra vestígios da força animal e vegetal em sua própria casa:

---

<sup>9</sup> Similarmente, a professora Nádia Battella Gotlib lembra que os bichos, “na literatura de Clarice, compõe um bestiário que traduz uma força selvagem” (GOTLIB, 2013, p. 556).

O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, *onde descobriu a pequena aranha*. Carregando a jarra para mudar a água – *havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos*. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, *esmagou com o pé a formiga*. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d’água caíam na água parada do tanque. *Os besouros de verão*. O horror dos besouros inexpressivos. *Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror*. [...] Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, *os mosquitos de uma noite cálida*. (LISPECTOR, 2016, p. 154, grifos nossos)

Como que para lembrá-la do que havia acontecido mais cedo, o contato de Ana com essa “vida silenciosa” traz de volta consigo a sensação de náusea – a natureza é lânguida, asquerosa e causa horror. A aranha, a formiga, os besouros e os mosquitos compõem a fauna doméstica com a qual a personagem precisa se defrontar no seio de seu lar, indicando que tudo o que havia ocorrido no período da tarde não havia ficado restrito à “hora perigosa”. O mal realmente já estava feito. Ana, embora inclinada a ceder ao chamado a essa nova vida que agora vislumbrava, ainda resiste – ela esmaga a formiga com o pé. A inquietação de Ana é, ainda, uma inquietação da própria autora, que escreveu em *Água viva*, obra originalmente publicada originalmente em 1973: “Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam de longe de muitas gerações, e eu não posso responder senão ficando desassossegada. *É o chamado*” (LISPECTOR, 2015, p. 36, grifo nosso).

Mais tarde, o jantar com os irmãos e suas mulheres é descrito de forma a reforçar as diferenças entre a vida que vivia e aquela que há pouco havia descoberto:

Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu. (LISPECTOR, 2016, p. 154)

Enquanto o primeiro momento da passagem aponta para a vida de apatia e conformismos com a sua família, a sequência indica a posição desestabilizadora na qual Ana encontra-se. Sabia que seguir o chamado do cego significava caminhar sozinha, mas “parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago” (LISPECTOR, 2016, p. 155), como se estivesse cogitando aceitar o chamado feito pelo mundo animal e vegetal (“A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar” (LISPECTOR, 2016, p. 153)), sem nunca realmente aceitá-lo.

Existe, em “Amor” – assim como em outras narrativas de Clarice Lispector – um conflito recorrente entre natureza e cultura. Sobre esse assunto, Nunes (1989) escreve:

A parte da *Natureza*, como polo oposto à *cultura* e à praticidade da vida diária, é sempre a mais forte e decisiva. Os gestos, as atitudes e os sentimentos humanos contrastam, pelo seu aspecto grotesco, deslocado e estranho, com as qualidades sensíveis e densas dos objetos, com a segura permanência de animais e vegetais, com o estatuto sereno das coisas propriamente ditas. Nesse mundo assim configurado, em que o próprio homem estranha o que é humano, torna-se a consciência presa fácil da náusea. (NUNES, 1989, p. 117, grifos do autor)

Ao mesmo tempo, a personagem parece sentir a inviabilidade de conciliação das duas possibilidades de vida que tem diante si: de um lado, uma vida de controle e conformismo; do outro, uma vida de intensidade e de sentidos. No momento em que questiona qual caminho seguir, Ana reflete: “Qualquer pensamento seu e pisaria numa das crianças” (LISPECTOR, 2016, p. 155). A impressão é de que a personagem estabelece um paralelo entre a formiga que esmagara com o pé mais cedo e seus próprios filhos. Independentemente de sua escolha, alguém haveria de ser esmagado, eliminado, sugerindo um extremo oposto e uma falta de crença, por parte de Ana, na possibilidade de uma harmonia entre os dois mundos (“O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha...” (LISPECTOR, 2016, p. 152)) A distinção entre humano e animal/vegetal (ou, mais amplamente, entre cultura e natureza) e a função do Jardim Botânico como lugar de revelação/desvelamento ficam perceptíveis:

[...] seu coração se enchera com a pior vontade de viver.  
Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranquilo e alto, lhe revelava. (LISPECTOR, 2016, p. 153)

Seu momento de questionamento, todavia, é interrompido abruptamente por um barulho na cozinha. O marido havia derramado o café. Assustada, Ana é afagada por ele, que lhe envolve com os braços. Esse ato tranquiliza a personagem e aquieta seu desejo de mudar, quase como se o contato com o marido lhe fizesse retomar o atordoamento no qual vivia até aquela tarde: “Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico e triste.” (LISPECTOR, 2016, p. 155). Embora não ignore as experiências insólitas de mais cedo – ela sabia que algo havia se rebentado dentro de si –, Ana opta, por amor ao marido, aos filhos, à vida de controles e de ordem, por adormecer sua vontade por aquela nova vida que a esperava, soprando “a pequena flama do dia” (LISPECTOR, 2016, p. 155).

### “Rosália das visões” e a loucura como destino humano

Publicado originalmente em 1984, em coletânea de título homônimo, “Rosália das visões” é o primeiro conto do livro *Olho de besouro* (1998). Nele, a personagem narradora relata, ao visitar a igreja, suas lembranças do velório de sua amiga – Rosália – naquele mesmo local:

Novamente a lembrança de Rosália na igreja, o caixão branco, vestida de santa. Quase não havia carne no seu corpo. A expressão era a mesma de sempre: meio-riso sardônico, cortando as rugas e a agressividade do nariz adunco. [...]

*Eu não podia fugir àquelas lembranças. Voltava à igreja, há quanto tempo isso? Olho em redor. Vazio. Silêncio. No espaço enorme há bancos separados em ordem vertical. Até então estavam todos horizontais, paralelos uns aos outros, como em todas as igrejas do mundo. (CERES, 1998, p. 5, grifos nossos)*

Há, aqui, uma justaposição de tempos narrativos, tornando difícil distinguir o que acontece no tempo presente da narrativa e o que é fruto da memória da narradora ou até mesmo de sua imaginação. Logo em seguida, ela menciona a aproximação de alguém, uma sombra: “Na grande nave vazia aproximava-se uma sombra. Parece de pedra. Mas eu posso escutar o que ela diz. Ela é tão viva quanto eu, de carne e osso [...]” (CERES, 1998, p. 5-6).

A partir desse ponto, a voz narrativa passa a descrever uma conversa com a própria Rosália. Não é possível identificar, contudo, quando e se essa conversa realmente acontece: ela pode estar ocorrendo antes, durante ou depois do velório; em caso das duas últimas opções, como isso seria possível? É a justaposição de tempos narrativos e a já mencionada tendência fantástica da autora que dificultam o estabelecimento cronológico do conto.

Heliônia Ceres, propositadamente, brinca com as intercalações do que seriam passado e presente, o que põe em xeque a veracidade e localização temporal dos eventos, assim como a própria sanidade da narradora, tanto que a passagem “Caminhava decerto para a loucura” (CERES, 1998, p. 6) pode ser aplicada tanto à Rosália quanto à narradora. É o que Nascimento (2011, p. 19-20) define como objetivo central da ficção de Heliônia Ceres: o “trânsito entre real e imaginário para apresentar a vida como um exercício de incertezas – (ir) real verdade humana”. Daí que a Rosália do título do conto é “das visões”, indicando um distanciamento com o mundo real e assentando o terreno da narrativa para o insólito. Como lembra Roas (2018), em sua obra sobre os limites do real:



"O propósito do fantástico é precisamente desestabilizar as fronteiras que nos fornecem uma noção de segurança e problematizar aquelas convicções coletivas previamente mencionadas. No fim das contas, trata-se de questionar a validade dos sistemas geralmente aceitos pela percepção da realidade.<sup>10</sup>" (ROAS, 2018, p. 17)

Desestabilizar essas fronteiras entre o real e o irreal parece ser precisamente o objetivo de Heliônia Ceres. Para Araújo (2007, p. 93), "O deslizar entre o concreto e sua diluição é uma constante no livro *Olho de besouro*". A conversa entre a narradora e Rosália expressa os receios da segunda: enlouquecer e ser colocada – novamente – em um asilo por Irineu, ex-secretário de seu falecido marido:

Ela repetia que estava mais sozinha do que eu na casa fechada, com medo de Irineu. *Caminhava para a loucura. Treze pílulas, sim. Eram treze pílulas* que ele a fazia tomar durante cada dia:

para o metabolismo  
para o fígado  
para a cabeça  
para a enxaqueca.

*Caminhava decerto para a loucura.* (CERES, 1998, p. 6, grifos nossos)

Nesse trecho, há o recurso da repetição para estabelecer a ênfase e produzir determinados efeitos<sup>11</sup>, similarmente ao que Nunes (1989) identifica em Clarice Lispector. Segundo Nascimento (2011, p. 66, grifos da autora), "A linguagem enfática, presente nas repetições das palavras: *caminhava, loucura e treze*, é um recurso estilístico usado neste conto para enfatizar a ideia da loucura como destino humano". Em um quadro clínico como o de "Rosália das visões", os medicamentos ingeridos pelo paciente funcionam, como lembrado por Martínez-Hernández (2016 *apud* CAPONI *et al.*, 2016, p. 19), como uma "camisa de força química", restringindo, a seu próprio modo, a liberdade do indivíduo. Há ainda o receio da personagem de ser posta – mais uma vez – em um asilo, um espaço de contenção para doentes mentais, e que Martínez-Hernández (2016 *apud* CAPONI *et al.*, 2016, p. 15) define "como uma forma de controle social". O professor ainda fornece um breve recorte histórico do tratamento dado a essas pessoas:

Está documentado desde o século XIV que os loucos que produziam alterados públicos ou simplesmente molestavam na cena cidadã, e mais ainda se eram alienados considerados estrangeiros, eram primeiro enclausurados nas "casas dos loucos" municipais ou nos hospitais gerais existentes. [...] Desde esses recintos os loucos passavam a ser liberados,

<sup>10</sup> Todas as traduções de Roas (2018) presentes neste trabalho são livres.

<sup>11</sup> O mesmo ocorre com a frase "Os outros rezavam indefinidamente" (CERES, 1998, p. 7), repetida dois parágrafos adiante.

enclausurados em prisões ou entregados à sorte da navegação (ROSEN, 174). Em algumas ocasiões as autoridades municipais os confiavam a marinheiros e mercadores que eram remunerados por sua função de portadores. As insólitas mercadorias eram abandonadas nos lugares de passagem e de mercado onde podiam deambular com certa liberdade até que se iniciava de novo o processo de reclusão e deportação. (MARTÍNEZ-HERNÁEZ, 2016, apud CAPONI et al., 2016, p. 17)

Segundo este relato, pode-se falar que o modo de tratar os doentes mentais sempre esteve ligado a um preceito de exclusão social. Confinar os “anormais” para manter a sociedade “sadia”. Foucault (1978) enxerga na loucura a presença da animalidade e, por isso, compara os espaços de confinamento dos loucos a jaulas e zoológicos:

Mas é uma espécie de imagem da animalidade que assombra, então, os hospícios. A loucura extrai seu rosto da máscara da besta. Os que são amarrados às paredes das celas não são tanto homens de razão extraviada, mas bestas presas de uma raiva natural: como se, em seu limite extremo, a loucura, libertada desse desatino moral onde suas formas mais atenuadas estão encerradas, viesse reunir-se, por um golpe de força, à violência imediata da animalidade. Esse modelo de animalidade impõe-se nos asilos e lhes atribui seu aspecto de jaula e zoológico. (FOUCAULT, 1978, p. 167)

Presa, enjaulada, tal qual um animal em um zoológico, a personagem referida no título do conto teme pela sua sanidade e liberdade. Fica evidente, desse modo, a tentativa de controle por parte de Irineu em relação à Rosália. Para tal, ele utiliza-se do controle biológico, através de medicamentos e da ameaça de recolocá-la em um asilo. Aqui, e dentro das propostas deste trabalho – de analisar as obras de Clarice Lispector e Heliônia Ceres à luz de teorias sobre animalidade e biopolítica –, é interessante lembrar as palavras de Foucault (2019), quando ele afirma que:

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica. (FOUCAULT, 2019, p. 144)

Por meio da tentativa de controle biológico, a sanidade de Rosália, então, passa a diluir-se com os abusos da medicação e a ameaça que Irineu representa para si. Foucault (2019) escreve que “Como se pode ver tudo é questão de poder: dominar o poder do louco, neutralizar os poderes que de fora possam se exercer sobre eles, estabelecer um poder terapêutico e de adestramento, de ‘ortopedia’” (FOUCAULT, 2019, p. 210). Rosália teme que

Irineu pretenda, primeiramente, dominá-la, adestrá-la através de um processo terapêutico, por meio de medicações, para, então, interná-la, isolá-la e, enfim, poder tomar-lhe suas terras. É dessa forma, na percepção de Rosália, que Irineu exerce seu poder.

Paralelamente ao desenvolvimento da história de Rosália, a própria narradora é acometida por sinais de solidão e de questionamento de sua sanidade:

Aprendera com Rosália que eram eles [os sons que ouvia] os ruídos da solidão. Dos compartimentos vazios. Dos lugares desertos. Das palestras mortas. Dos pensamentos sem eco. Jamais me libertara dessas lembranças que restavam de uma vida sem passado, por isso vinha rezar. (CERES, 1998, p. 7, grifo nosso)

Nota-se o medo da narradora em ter um final parecido ao de Rosália, que “vivera sempre tão sozinha” (CERES, 1998, p. 5). Ela estava “temerosa dos tais ruídos solitários, mais perigosos do que as buzinas e os motores, os ruídos da vida.” (CERES, 1998, p. 8). A verdade é que a narradora e Rosália confundem-se, assim como se confundem o real e o insólito e os tempos cronológicos ao decorrer do conto. Segundo Nascimento (2011, p. 64), a amiga morta é uma representação “da própria antevisão da narradora que vê em Rosália uma projeção de si própria”. Assim sendo, a conversa com Rosália do passado, por meio das lembranças, é também uma conversa com si mesma, no presente. Para ambas as personagens, o mesmo receio: a solidão da loucura – ou antes, a loucura da solidão.

Acontece que, como bem pontua Nascimento (2011), Heliônia Ceres trouxe o tema da solidão para o seu universo ficcional. Espaços como casas, igrejas e até mesmo muros – como se verá mais adiante – funcionam como lugares representativos dessa solidão ficcional (NASCIMENTO, 2011), representando um não-lugar<sup>12</sup>.

Vale chamar a atenção também para a forma como ela enxerga/escuta as pessoas dentro da igreja, como exemplo da afirmativa de que os sentidos possuem papel importante na ficção de Heliônia Ceres, “notadamente, a visão e a audição” (NASCIMENTO, 2011, p. 19), tratando-se, assim, de uma ficção sensorial: “Por ali estão alguns homens e mulheres sem face, que rezam também, cabisbaixos. Tento ver-lhes os olhos, sento-me e espero. Não são um ou dois que surgem ali. São tantos outros.” (CERES, 1998, p. 5).

Assim como a aparição de Rosália no início do diálogo com a narradora, os demais presentes na igreja também são descritos como sombras: “Os outros rezavam indefinidamente.

---

<sup>12</sup> Há de se notar também, as configurações de relações de poder e de gênero trazidas no texto. O medo feminino do controle e da interdição/internação que pode partir da figura masculina é um elemento a mais nessa lógica de exclusão e violência sofrida pela personagem e que se reflete também nas referências ao mundo animal.

Eram sombras que se moviam sem direção.” (CERES, 1998). Além disso, a personagem chega a afirmar que:

Os outros rezavam indefinidamente e emitiam uma nota surda que parecia o zumbido de mil abelhas, cortado por soluços menores que escorriam. Eles viviam num mundo só e inquieto. Era tão grande o silêncio que se ouvia correr o sangue dentro de cada um deles e o perpassar do próprio pensamento. (CERES, 1998, p. 7)

Dessa forma, os estado de inquietação da narradora afeta sua percepção sensorial, distorcendo sua audição (os ruídos solitários que ninguém mais ouve e a nota surda dos outros que rezavam na igreja) e sua visão (todos são sombras sem face que se movem sem direção). Até mesmo a maneira como a narradora interage com o tempo é afetada pelo seu estado psicológico, uma vez que sua narração não é linear e a cronologia dos acontecimentos confunde-se entre passado e presente, como já apontado.

Há, contudo, uma primeira tentativa por parte da personagem de lidar com sua situação: o contato com os animais. Em uma das passagens nas quais se refere às outras pessoas na igreja, ela prossegue:

Seriam velhos? Ou estariam simplesmente à espera da ideia que os libertasse? Sim, minha ideia começara *quando adotei na rua cães feridos e gatos sem lar*. Logo logo, *passsei a ser suficiente*, porque era responsável por eles. São como tochas dentro de minha casa e *através deles posso ver que escapei dos ruídos*. (CERES, 1998, p. 8, grifos nossos)

A autora dá a entender, dessa forma, que os animais com quem vivia atuavam como elementos de libertação. Da solidão? Da iminência da loucura? Essa menção ao mundo animal – iniciada pela comparação do ruído das pessoas da igreja ao zumbido de mil abelhas – é seguida por uma referência direta à Sartre em que o elemento animal surge mais uma vez:

Ela continuava a falar de Irineu e eu lhe repetia, letra por letra, o que lera e havia decorado:  
 “A existência não é qualquer coisa que se deixe conceber de longe: é preciso que seu sentido nos penetre, se detenha em cima de nós, ponha-nos um peso intenso no coração, *como um grande animal imóvel*, porque, a não ser assim, nunca se saberá o que ela é...” (CERES, 1998, p. 8, grifo nosso)

Apesar de citar Sartre para tentar conter o nervosismo de Rosália, é a própria narradora quem reage ativamente à passagem, como se sua conversa com a falecida fosse, no fim das contas, uma conversa com si mesma; as duas tornam-se uma só:

Levantaram-se e, dentro da vasta nave de bancos postos em ordem vertical, ela tomou a outra pela mão. Parecia que se tornava enorme, cada vez maior, a ideia crescia e agora ela partia para cuidar de nova vida. Resolvera ser igual a todos os outros, pôr o “grande peso” no coração, assumir coisas imprevistas. *Através desse ato de revolta, passaria finalmente a existir.* (CERES, 1998, p. 9, grifo nosso)

Logo, é possível afirmar que, dentro da narrativa, tanto o contato físico com animais reais (aqueles que a personagem resgatara na rua) quanto o entendimento da própria existência pelo ponto de vista do contato com “um grande animal imóvel” levam a narradora a lidar com sua distorção do real e com a sua solidão. Assim como afirma Maciel (2016, p. 19): “Os humanos precisam se reconhecer animais para se tornarem humanos”, ou, em outras palavras, no caso da narradora de “Rosália das visões”, os humanos precisam se reconhecer animais para entenderem sua condição humana.

Esse reconhecimento por parte da narradora acontece de tal forma que seus sentidos são ajustados. A passagem segue: “Os olhos tornaram-se mais claros, os ouvidos mais nítidos e de sua mente escapavam, uma por uma, todas as sombras da igreja, até mesmo se apagava a sombra de Rosália.” (CERES, 1998, p. 9).

Apesar da recorrência da animalidade em “Rosália das visões” ser mais sutil, quando comparada a outros contos da autora que serão analisados mais adiante, é através do contato e da perspectiva animal que a personagem liberta-se de seus medos e supera a morte de Rosália. Há, na narrativa, uma retomada do poder que a Rosália havia perdido ao ser tratada com medicamentos e colocada em um asilo.

Contudo, como esse poder chega tarde e Rosália, morta, já não pode usufruir dele, é para a narradora que ele se dirige, propondo um final diferente para si: “Levantou a cabeça com orgulho e segurou aquela mão. *Era já uma forma de poder.* Embora ainda estivesse tateando, estava pronta [...]” (CERES, 1998, p. 9, grifo nosso). Nessa última passagem, há uma demonstração da forma de resistência ativa que a biopolítica pode tomar quando atua às avessas de seu conceito de gestão sobre a vida (PÉLBART, 2011).

### **“O crime do professor de matemática” e a recusa do outro**

Diferentemente da narradora de “Rosália das visões”, que passa a adotar os cães e gatos feridos que encontra na rua, o personagem de o “O crime do professor de matemática”, conto de Clarice Lispector, decide enterrar um cão morto que encontra na rua como

compensação pelo abandono de seu antigo cão: José. Seu caráter em relação ao tratamento animal é, pois, oposto ao da personagem de Heliônia Ceres. O crítico Roberto Corrêa dos Santos faz um resumo cirúrgico do encadeamento de acontecimentos do conto:

[...] relata-se, aí, a estória de uma personagem (da qual não se revela o nome, mas a função: professor de Matemática) que, tendo abandonado um cão a quem dera o nome José e com o qual travava relação insustentável, resolve partir com a família para outra cidade, onde, encontrando um cão morto, procura enterrá-lo em lugar específico, em tributo ao cão abandonado. Após o solitário ritual de preparação do enterro e o enterro propriamente dito, o professor de Matemática relembra o cão que abandonara e o tipo de relação que mantinham. Revendo o ato, desfaz o enterro e volta ao seio da família. (SANTOS, 1987, p. 34)

A distribuição textual dos acontecimentos, contudo, não é linear, de modo a apenas apresentar o passado da personagem com o cão José algumas páginas após o início da narrativa, atrasando – propositadamente – a constatação de causa e efeito em seus atos. O conto, na verdade, começa com a seguinte passagem: “Quando o homem atingiu a colina mais alto, os sinos tocavam na cidade embaixo. Viam-se apenas os tetos irregulares das casas. Perto dele estava a única árvore da chapada. O homem estava de pé com um saco pesado na mão” (LISPECTOR, 2016, p. 240).

Para Santos (1987), já com base nesse início, há uma evidente oposição entre alto e baixo na narrativa, visto que a personagem enxerga a “cidade embaixo” do ponto mais alto da colina, indicando um afastamento, naquele quadro, da personagem humana em relação ao contexto humano/social/cultural. Nessa mesma direção, o crítico sugere a oposição entre natureza e cultura, fator recorrente nas obras de Clarice Lispector, como já demonstrado neste trabalho.

Santos (1987, p. 36, grifos do autor) sugere que “embora *cultura* e *natureza* integrem os dois espaços, a natureza não exerce função idêntica aqui e lá. No *alto*, a natureza tem papel básico no cumprimento do ritual; no *baixo*, é puro elemento da paisagem, daí a própria imobilidade do rio<sup>13</sup>”. O crítico ainda chama a atenção para a simultaneidade dos rituais na parte alta e baixa da paisagem:

Ambos os componentes (o humano dos dois espaços) participam de um ritual, buscando adquirir o mesmo: “o consolo da punição”. Um (o do alto), de modo metafórico e solitário; o outro, de modo “explícito” e coletivo. Paralelas às ações dos católicos embaixo (“Os católicos entravam devagar e miúdos na igreja”; “os sinos alegres tocaram novamente chamando os fiéis

<sup>13</sup> “Via também o rio que de cima parecia imóvel, e pensou: é domingo” (LISPECTOR, 2016, p. 240)

para o consolo da punição”), dão-se as ações do professor de Matemática na execução do ritual de enterro e purgação. (SANTOS, 1987, p. 36)

Embora o ritual de purgação de pecados ocorra nos dois ambientes (alto e baixo), a natureza na parte baixa parece ser anulada e perder a sua força, a exemplo do rio que parece estar paralisado. Do alto da colina, a sós com a natureza – assim como a Ana de “Amor” fica a sós com a vida animal e vegetal quando adentra o Jardim Botânico – a experiência toma rumos diferentes: o ritual é desfeito por meio do desenterro do cão morto. A personagem então decide aceitar a sua culpa pelo que fizera com José, compreendendo que aquele cão desconhecido não poderia servir de artifício para conseguir o perdão pelo que fizera com o outro.

No conto, chama a atenção o nome do cachorro abandonado: José. A escolha indica uma evidente tentativa de humanização do cachorro, por meio da escolha de um nome masculino tão comum<sup>14</sup>. Para Santos (1987, p. 41), trata-se de uma “tentativa de fixar o cão numa ordem que não lhe é específica, a cultural”. Novamente, a narrativa aponta para um enfrentamento entre natureza e cultura. Os cães são, inclusive, focos de outros textos da autora, como o conto “A partida do trem” e as crônicas “Descoberta” e a hilária “Um diálogo”<sup>15</sup>.

Ainda sobre a escolha do nome do cão da personagem, Nascimento (2012, p. 42) conclui que “A denominação já sinaliza todo o problema. Para o cão não interessava abrir mão de seu papel, mas sim, enquanto cão, poder interagir com o humano, sem a ele ser reduzido”. Ainda segundo o crítico, “O erro do cão tinha sido o de simplesmente exigir de cada um ser o que se é. [...] Essa resistência (do) animal levou ao abandono por parte do suposto dono” (NASCIMENTO, 2012, p. 43). A passagem a seguir apresenta muito bem o conflito:

“E como cheiravas as ruas!”, pensou o homem rindo um pouco, “na verdade, não deixaste pedra por cheirar... Este era o teu lado infantil. Ou era o teu verdadeiro cumprimento de ser cão? e o resto apenas brincadeira de ser meu? Porque eras irreduzível. E, abanando tranquilo o rabo, parecias rejeitar em silêncio o nome que eu te dera”. (LISPECTOR, 2016, p. 244)

A tentativa de antropomorfizar o cão é falha. Sua recusa leva ao seu abandono. Há, aqui, uma explícita dificuldade de aceitação do animal, em aceitá-lo como ele o é. “De ti

<sup>14</sup> Curiosamente, é o mesmo nome atribuído ao cão de uma das personagens de “Crônica social”, outro texto da autora.

<sup>15</sup> Não esquecer também do cão Ulisses, do romance *Um sopro de vida* (1978), também de Clarice Lispector.

mesmo, exigias que fosse um cão. De mim, exigias que eu fosse um homem. E eu, eu disfarçava como podia” (LISPECTOR, 2016, p. 244). Para ser aceito, o animal precisa passar por um processo de antropomorfização, o que evidentemente resulta em uma renúncia significativa do seu lado animal. Segundo Santiago (2006, p. 160), “o homem redimensiona a vida dos animais a partir dos seus próprios pontos cardeais” e a própria Clarice Lispector escreve, em sua crônica “Bichos (I)”:

Conheci uma mulher que humanizava os bichos, conversando com eles, emprestando-lhes suas próprias características. Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há de respeitar-lhes a natura – eu é que me animalizo. Não é difícil, vem simplesmente, é só não lutar contra, é só entregar-se. (LISPECTOR, 2015, p. 19)

Mas o professor de matemática recusa-se a aceitar a diferença animal e a entregar-se à sua relação de companheirismo com o cachorro. Diferente do acolhimento recebido pela Baleia de Graciliano Ramos, aqui o cão tem sua existência diminuída perante o parâmetro humano. Assim como escreve Maciel (2014, p. 102), “é difícil esperar que alguma dignidade seja dispensada aos animais, aos mais marginalizados dentre todos os seres. Uma sociedade que não respeita sequer a vida humana não pode ser capaz de admitir que um animal possa ter uma vida digna de ser vivida”. Inaceitável, então, para a personagem humana, conceber que o cão possa se sentir bem em ser cão, ou seja, em simplesmente ser. O que a personagem humana não consegue compreender é que, assim como a autora conclui em outro texto seu, a crônica “Estado de graça – trecho”, “os animais entram com mais frequência da graça do existir do que os humanos” (LISPECTOR, 2015, P. 27).

Ao recusar-se – ao seu próprio modo – a abrir mão desse seu lado, esse lado que é o seu todo, o cão é rejeitado pela personagem humana. A incompreensão do animal leva à reação prepotente – e bastante comum na história ocidental – de subestimá-los. Já no século XVI, Michel de Montaigne indagava sobre esse comportamento humano:

[O ser humano] Separa-se das outras criaturas; distribui as faculdades físicas e intelectuais que bem entende aos animais, seus companheiros. Como pode conhecer com sua inteligência os móveis interiores e secretos deles? Em virtude de que comparações entre eles e nós chega à conclusão de que são estúpidos? Quando brinco com minha gata, sei lá se ela não se diverte mais do que eu. Distraímo-nos com macaquices recíprocas, e se tenho o meu momento de terminar e iniciar o folguedo, ela também o tem. (MONTAIGNE, 1984, p. 211)



Similarmente, a personagem humana do conto tem dificuldades em compreender o todo de seu cão sem que precise enxergá-lo por meio de lentes antropomorfizantes, o que resulta na “relação insustentável” indicada por Santos (1987). Acontece que seu próprio modo de identificar-se no mundo – um professor de matemática – lhe traz obstáculos difíceis de serem ultrapassados.

Várias passagens ao decorrer do conto ilustram sua forma de enxergar o mundo, como: “Em breve, por excesso de escrúpulo, estava ocupado demais em procurar determinar rigorosamente o meio da chapada. Não era fácil porque a única árvore se erguia num lado e, tendo-se como falso centro, dividia assimetricamente o planalto” (LISPECTOR, 1987, p. 241-242). A escolha desta faceta como marcadora da personagem durante o conto – e no próprio título deste – não deve ser encarada como uma opção feita ao acaso. Como apontado por Santos (1987), o próprio uso da linguagem na narrativa aponta para esta característica do sujeito:

O narrador, mesmo não sendo exclusivamente o professor de matemática, incorpora em seu discurso, desde o início da primeira sequência<sup>16</sup>, todos os registros que a este seriam próprios: o vocabulário rigidamente ligado a termos cujo eixo é medida, lucidez e precisão; a sintaxe ordenadora; a pontuação e o próprio ritmo da narrativa. Marcas, portanto, da própria enunciação da personagem. Nesse jogo de dupla enunciação, o narrador ao “determinar” os elementos, deixa-se conduzir pela lógica da personagem de que trata. Mesmo quando o narrador interfere e conduz, a linguagem básica é ainda a do professor. Por esse motivo, a disposição das informações, do mesmo modo que os outros recursos da linguagem, encontra-se também condicionada pelas possibilidades da personagem. (SANTOS, 1987, p. 39).

A rigidez empírica e a busca por precisão, como, por exemplo, a distinção entre alto e baixo e a tentativa de encontrar o exato ponto central da colina, apontam para uma dificuldade de enxergar o mundo em suas nuances, levando a uma visão binária e desagregadora dos fatos, não aceitando meios termos. Impossível, então, para a personagem, conceber uma conciliação do seu lado humano com o lado animal do cão, como se ambos necessariamente precisassem ser encarados como opostos extremos, como lados que anulam um ao outro. Ainda sobre este assunto, Arruda Filho (1987) disserta que:

O Professor de Matemática é um adepto da racionalidade como estrutura de vida — a análise fria dos números e a certeza algébrica constituem as características mais importantes de sua personalidade. As suas decisões

---

<sup>16</sup> Santos (1987) divide o texto em três sequências textuais que se referem às situações narradas no conto.

sociais, assim como em uma equação matemática, sempre estiveram dimensionadas no imperativo categórico da lógica cartesiana (que impede os desvios emocionais e instaura a certeza, a correção e a eficiência). (ARRUDA FILHO, 2003, p. 97-98)

O animal, mesmo morto – assim como o gato do conto de Arriete Vilela citado no início deste trabalho – ainda é capaz de causar ruptura e de desestruturar a lógica cartesiana da personagem humana. Embora não aceite a autenticidade do cão, o professor de matemática não pode negá-la e fingir que ela não é real. Tanto que, mesmo depois de ter abandonado o cão, é levado mais uma vez a encarar sua atitude ao ver o cachorro morto encontrado em contexto análogo àquele no qual Letícia, a personagem do conto de Arriete Vilela, encontra o gato morto na rua. Os contextos nos quais os animais mortos estão inseridos nas histórias das personagens são, contudo, bem diferentes. No lugar de lidar com trauma, raiva e a angústia – como é o caso de Letícia –, a personagem de Clarice depara-se com a sua própria culpa e crueldade.

O que significaria então o desenterro do cão ao final do conto? Grosso modo, o desenterro é uma atitude que resulta da constatação da impossibilidade de redenção, como já mencionado anteriormente. A personagem humana não poderia, por meio daquele ritual com um cão diferente, anular o que havia feito com o outro. O primeiro sinal dessa constatação seria a desistência em encontrar o ponto central da colina, contentando-se com um ponto qualquer:

Diante da dificuldade o homem concedeu: “não era necessário enterrar no centro, eu também enterraria o outro, digamos, bem onde eu estivesse neste mesmo instante em pé”. Porque se tratava de dar ao acontecimento a fatalidade do acaso, a marca de uma ocorrência exterior e evidente – no mesmo plano das crianças na praça e dos católicos entrando na igreja – *tratava-se de tornar o fato ao máximo visível à superfície do mundo sob o céu. Tratava-se de expor-se e de expor um fato, e de não lhe permitir a forma íntima e impune de um pensamento.* (LISPECTOR, 2016, p. 242, grifos nossos)

É um recuo na sua fixação por exatidões, ao mesmo tempo em que já sinaliza para um reconhecimento da responsabilidade pelo que fizera com o antigo companheiro canino, em um movimento de expor o fato e a si próprio ao mundo e evitar a impunidade pelo crime que cometera. O desenterro, então, constitui o ato final:

Ele não devia ser consolado. Procurava friamente um modo de destruir o falso enterro do cão desconhecido. Abaixou-se então, e, solene, calmo, com

movimentos simples – desenterrou o cão. O cão escuro apareceu afinal inteiro, infamiliar com a terra nos cílios, os olhos abertos e cristalizados. E assim o professor de matemática renovara o seu crime para sempre. (LISPECTOR, 2016, p. 247)

No início do conto, o professor de matemática tenta substituir um cão pelo outro, tratando “cão” como um substantivo totalizante, representativo de uma massa homogênea canina. Enterrar o cão que encontrara morto seria como enterrar o Cão, assim, em maiúsculo, em uma alegoria para todos os cães. Acontece que em Clarice Lispector os animais têm personalidade – ou melhor mesmo seria dizer “animalidade”, afastando-se da ideia de pessoa/humano? Ao reconhecer a falta de familiaridade com o cão que havia tentando sepultar, a personagem finalmente reconhece a singularidade daquele que abandonara e o peso da culpa que haveria de carregar até o fim, renovando “seu crime para sempre”.

### **Os limites de classe em “Os gatos”**

A história de “Os gatos”, um dos contos mais conhecidos de Heliônia Ceres, é contada por uma voz narrativa pluralizada, expressando a aflição de toda uma família que se vê atormentada pela volta de sua antiga governanta, Anita, demitida anos atrás e até então tida por alguns como desaparecida e mesmo como morta. Além dela, inúmeros gatos, seus animais de estimação, passam a invadir a casa e a atormentar o grupo familiar.

É Julinho, o mais novo da família, quem encontra os primeiros gatos, dando início à invasão felina e ao reaparecimento de Anita:

Aos poucos, eles foram chegando e os miados começaram. Foi Julinho quem primeiro descobriu a ninhada de seis gatinhos loiros em cima do telhado, logo o telhado, o inverno molhando-os todos e os empurrando para dentro de casa ou para o forno de uma churrasqueira construída no jardim. (CERES, 1998, p. 15)

As condições climáticas são as responsáveis por isolarem a família do resto do povoado: “*O inverno rigoroso* proibia quase que nos comunicássemos com o povoado e tentássemos uma solução.” (CERES, 1998, p. 16, grifo nosso); “Ultimamente, eles [os amigos de Julinho] não mais voltaram a nossa casa, *por causa do temporal* e, mais certamente, porque não mais havia lugar para eles.” (CERES, 1998, p. 16-17, grifo nosso). Dessa forma, o embate contra a ex-governanta e seus felinos de estimação torna-se inevitável. O frio e a chuva constantes, vale ressaltar, adquirem valor significativo à narrativa, por instaurarem uma

atmosfera<sup>17</sup> de isolamento. Tal como ocorre no contato inicial de Ana com a vida natural do Jardim Botânico, em Heliônia Ceres “a natureza revela-se como inimiga” (NASCIMENTO, 2011, p. 57), o que, na maioria das vezes, demonstra-se como uma impressão precipitada por parte das personagens de Ceres e de Lispector. A hostilidade inicial da natureza costuma revelar-se como uma oportunidade de encontro edificante.

Assim como o gênero conto deve, na visão de Cortázar (2013), funcionar como uma fotografia – que “pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (CORTÁZAR, 2013, p. 151), valorizando o que de fato é significativo para o todo –, o inverno no conto representa o momento de recolhimento interior. A chuva isola a família como o gênero conto deve isolar um fragmento da vida das personagens. Trata-se de Heliônia Ceres preparando o terreno para a sua narrativa.

Logo no início do conto, ficamos sabendo que Anita vivera com a família por um tempo considerável, pois, além do cuidado com os vários serviços de casa, acompanhara o crescimento das crianças:

Os banhos, as roupas, os lanches, os programas diários, *era tudo supervisionado por ela*. Nos mais inesperados detalhes, Anita estava presente, *interferindo sempre*, programando nossas vidas porque *intuía seu papel de ama com prerrogativas de mãe possessiva*. Na casa grande onde ainda residimos, *ela era como se fosse muitas também nos trabalhos domésticos*. (CERES, 1998, p. 13, grifos nossos)

Anita seria muitas, assim como seus fiéis companheiros felinos, descritos mais adiante. Em relação ao seu cuidado com os pequenos, sua prática de excessos é reforçada mais uma vez quando é descrita como “galinha-mãe que não concede a outrem sequer o direito de aproximar-se da ninhada” (CERES, 1998, p. 13). É a sua prepotência, segundo a voz narrativa, um dos fatores que levam Anita a ser mandada embora. O outro fator – o mais relevante, aparentemente – diz respeito a seus gatos:

Julinho teria, no máximo, quatro anos de idade quando a mandamos embora, por causa de sua prepotência. *Mais precisamente, por cause de seus gatos*. Havia sempre os que a acompanhavam, como Rico e Mimete<sup>18</sup>, e outros que

<sup>17</sup> Segundo Nascimento (2011, p. 31), Heliônia Ceres “manifestou o desejo de ser classificada como autora de contos ‘de atmosfera’”.

<sup>18</sup> Sendo os únicos gatos nomeados do conto, Rico e Mimete atuam de forma a potencializar o caráter fantástico e a atmosfera de paranoia da narrativa, através da simbologia de seus nomes, possibilitando, por essa ótica, uma comparação com o conto “O gato preto” de Edgar Allan Poe, como indicado em trabalho anterior (DUARTE JÚNIOR, 2018). Acontece que o nome Rico é o significado do grego *Pluto* e do latim *Dis*, palavras que se

estavam sempre nas proximidades aguardando seus afagos e restos de comida. Os pelos e os miados eram uma constante para nós e Julinho, seu preferido e menor de todos, *já se misturava com eles*, o que a nossa mãe absolutamente não aceitava. (CERES, 1998, p. 14, grifos nossos)

Nessa passagem, fica evidente o desconforto da família em relação aos animais de estimação de Anita, principalmente no que diz respeito ao fato de que o mais novo “já se misturava com eles”. Havia o receio de que as crianças criassem um vínculo muito forte com os felinos e com a governanta, que demonstrava delicadezas de espírito “difíceis de prever em pessoa semianalfabeta” (CERES, 1998, p. 13)

Há, no conto, uma tentativa de estabelecer uma distinção social entre Anita e os integrantes da família. A prepotência de Anita pode ser entendida através do seu excesso de aproximação e de cuidado com as crianças, pois, como já citado, “intuía seu papel de ama com prerrogativas de mãe possessiva” (CERES, 1998, p. 13). A distinção também é feita quando a voz narrativa considera relevante destacar a escolaridade de Anita, mulher semianalfabeta.

Assim como Giorgi (2016) sugere sobre o conflito do contato de G.H. com Janair e com a barata na obra de Clarice Lispector, o conto de Heliônia Ceres expõe os limites de classe no conflito da família burguesa que se depara com a figura de Anita e de seus gatos. Nas palavras de Giorgi (2016, p. 106-107), “o animal chega “junto” ao trabalhador, ao empregado, ao explorado, ao escravizado, em seus corpos, como corpo”<sup>19</sup>. Anita e Janair compõem, assim, esse grupo de corpos subalternizados – e femininos – que são frequentemente associados ao imaginário animal em uma tentativa de desumanização e marginalização. Em ambas as narrativas, o quarto das empregadas ganha destaque como o espaço dessa alteridade de classe que se apresenta como alteridade animal. Na obra de Clarice Lispector, a descrição do quarto de Janair:

---

referem, por coincidência (ou não), ao termo Plutão, nome do gato do conto de Poe. Já Mimete, nome do outro felino nomeado de Anita durante o conto, poderia remeter à arte do Mimetismo, que, segundo Ferreira (2001, p. 496), em seu dicionário, define-se como “propriedade que têm certas espécies vivas de confundir-se pela forma ou pela cor com o meio ambiente, ou com indivíduos de qualquer outra espécie”. Tanto o gato de Ceres quanto o gato de Poe trazem, dentro de suas respectivas narrativas, a ambiguidade que os torna passíveis de serem confundidos/associados com outras personagens dos contos. Uma comparação de perspectiva distinta e de forma mais sucinta entre o conto da escritora alagoana e o do escritor estadunidense também é estabelecida em Nascimento (2011). Para a pesquisadora, os gatos dos contos de Poe e de Ceres representam o mundo subterrâneo e o mundo dos excluídos, essa última ideia servindo de reforço às atitudes classistas da família do conto de Heliônia Ceres. Além disso, tanto “Os gatos” quanto “O gato preto” “apresentam outras similitudes: desfechos inusitados, disposição das cenas de acordo com esse desfecho e o gosto dos dois autores em criar a atmosfera” (NASCIMENTO, 2011, p. 38). Parece factível afirmar que o conto de Poe serviu de inspiração à narrativa de Ceres.

<sup>19</sup> O crítico ainda afirma que o animal “transforma-se no índice de uma interioridade: ele se tornará íntimo, doméstico, emergirá dos confins do próprio e da propriedade, e traçará dali novas coordenadas de alteridade e novos horizontes de interrogação” (GIORGI, 2016, p. 99-100).

Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito.

Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abriu um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos. (LISPECTOR, ANO, p. 24-25)

A narradora encara o aspecto limpo e arrumado do quarto como uma afronta de Janair, visto que aquele cômodo era visto mais como um “depósito” do que como um quarto. De “Os gatos”, o quarto de Anita:

Anita era alguém “sui-generis”. Lembro que seu pequeno quarto, na parte posterior da casa, era um primor de bom gosto, sempre muito próprio, com cortinas que ela mesma fazia dos restos de pano que nossa costureira lhe dava, vasos de plantas ou de flores, espalhados com arte pelo chão. (CERES, 1998, p. 13-14)

São nesses espaços que o contato com o animal se firma como possível ameaça à estabilidade moral das vozes narrativas em ambos os contos. É no quarto de Janair que G.H. encontra a barata e vivencia sua famosa experiência metafísica, e é no quarto de Anita que a família de “Os gatos” se dá conta da presença da antiga ama de volta à residência: “À noite, [os gatos] miavam longamente, e começaram a se multiplicar, até que corremos ao quarto de Anita e lá estavam Rico e Mimete, tão brancos-e-rosa, lambendo as patas, no meio de seus lençóis” (CERES, 1998, p. 15).

Os quartos de Janair e de Anita podem ser vistos, então, como espaços de resistências dentro do universo narrativo das obras. Tratam-se de lugares de autoafirmação, espaços utópicos daquelas figuras subalternizadas, nos quais suas singularidades podem ser exteriorizadas e acolhidas. Ali, naqueles cômodos isolados do restante dos outros moradores (o de Janair, ligado ao resto do apartamento por um corredor escuro, defronte à saída de serviço; o de Anita, na parte posterior da casa), elas podem experimentar suas próprias autenticidades, manifestando personalidades ignoradas pelos seus empregadores, que não as reconhecem como iguais.

É possível notar, então, como a associação de Anita ao mundo animal, através de seus gatos e de descrições como a de seu “ânimo de galinha-mãe”, também está ligada à sua

posição social<sup>20</sup>. Aqui, diferente de “Rosália das visões”, em que a aproximação com o mundo animal é vista de forma positiva, pois liberta e ajuda a personagem a encarar a sua própria existência, a animalidade, de uma perspectiva burguesa, é vista como forma de distinguir classes sociais, o que ajuda a explicar porque a mãe “absolutamente não aceitava” a interação de Julinho com os felinos.

Apesar da diferença mencionada em relação a “Rosália das visões”, há, em “Os gatos”, uma distorção temporal do passado e presente similar àquela vista no conto analisado anteriormente nesta pesquisa. Na narrativa felina, como afirma Medeiros:

Os animais seriam um elemento significativo que remete ao tempo em que Anita vivia naquela residência, e seu suposto retorno, logo, configuraria uma sobreposição da imagem do passado em relação à do presente. (MEDEIROS, 2017, p. 12-13)

Segundo o autor, uma viagem iminente de Julinho ao exterior mobiliza a família a exprimir os mesmos atos de “mãe possessiva” que antes eram atribuídos à Anita. Dessa forma, e como a narrativa é feita na primeira pessoa do plural – os mesmos que vivenciam os acontecimentos são os mesmos que o narram –, é difícil estabelecer o que é realidade e o que não é, abrindo espaço para o inexplicável, característica presente no fantástico, conforme postula Roas (2018), que defende que o fantástico surge do conflito possível-impossível que busca subverter a nossa noção de realidade:

o fantástico tem como característica propor um conflito entre (nossa ideia de) real e impossível. A base para tal conflito gerar o efeito fantástico não é nem a dúvida nem a incerteza, um ponto sobre o qual muitos teóricos (desde o ensaio de Todorov) continuam se debruçando, mas a natureza inexplicável do fenômeno. (ROAS, 2018, p. 14-15)

Esse conflito entre o possível e impossível é acentuado ainda mais pela narrativa em primeira pessoa, característica também essencial às narrativas fantásticas, como defendido pelo próprio Tzvetan Todorov, em seu célebre livro *Introdução à literatura fantástica*, cuja primeira edição data de 1980. Na obra, o crítico afirma que, ao deparar-se com o fantástico, deve-se optar entre duas explicações possíveis:

---

<sup>20</sup> Outra obra de Heliônia Ceres que opera numa dinâmica similar de animalidade e classe, embora de maneira menos acentuada, é o romance *Cabras-machos*, de 1989, que retrata um cenário alagoano violento e coronelista. Essa dinâmica pode ser apontada em trechos como: “Zé Miúdo pertencia a Júlio, como seus pais haviam pertencido também aos dele. Ali, naquelas terras sem fim, tais qual o gado, cresciam as famílias dos moradores, passando de pais para filhos e se eternizando em netos, servindo aos mesmos senhores” (CERES, 1989, p. 28).

Ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. (TODOROV, 2004, p. 15)

Exatamente para cimentar essa incerteza sobre o ocorrido, a voz narrativa do fantástico, segundo o autor búlgaro, “fala geralmente em primeira pessoa” (TODOROV, 2004, p. 45), explorando ao máximo as incertezas sobre o acontecimento pelo ponto de vista do narrador não confiável. Tomando essas afirmativas em consideração, logo se percebe como as narrativas de Heliônia Ceres enquadram-se no gênero fantástico, com diversos contos narrados em primeira pessoa, a exemplo do conto em questão, que traz personagens desestabilizadas psicologicamente por não conseguirem assimilar o que se passa ao seu redor. Heliônia Ceres, assim, utiliza-se do prosaico para trazer o fantástico aos seus textos, como comenta Araújo (2007):

À mais completa ordem cotidiana, segue-se o caos reinventado na linguagem; ao previsível segue-se o inusitado romanesco – terreno onde a escritora, através de seu narrador ou de seus personagens, diverte-se, ludibria-nos, exercitando à exaustão o estatuto do fingimento ficcional. (ARAÚJO, 2007, p. 93)

Os gatos e Anita podem ser invasores reais, numa espécie de vingança mórbida executada por meio de uma perturbação psicológica, ao mesmo tempo em que podem ser projeções das mentes dos demais integrantes da família, exteriorizando suas preocupações em relação à viagem do filho mais novo, remetendo à figura de controle que têm como parâmetro – a figura de Anita. Nos dois cenários, o animal surge como o elemento mediador do conflito, no centro da tensão conflitiva.

Há, como já mencionado, ao menos dois tempos presentes na narrativa: um tempo físico – o tempo real da narrativa – e um tempo psicológico – aquele que se passa na mente das personagens, que, em determinado ponto da suposta invasão felina, perdem a noção de temporalidade. E, como bem afirma Nunes (1988):

Enquanto o tempo físico se traduz em mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, “intervalos heterogêneos incomparáveis. (NUNES, 1988, p. 19)



Assim, a experiência temporal das personagens ajuda a diluir sua percepção do real, enveredando pelo fantástico, como demonstrado no trecho a seguir:

*Parecia que tudo mais acontecia há um século, a viagem de Julinho? Ele deveria passar dois anos em algum lugar de que já ninguém se lembrava. Também já não sabíamos nem mesmo o mês ou o dia da semana que vivíamos. Nós sabíamos apenas que os gatos começaram a entrar.* (CERES, 1998, p. 18, grifos nossos)

Considerando a invasão como uma projeção das inseguranças das personagens, é interessante destacar que, ao tomarem o lugar de excesso de cuidado que antes era atribuído à Anita, os demais integrantes da família estão, antes de qualquer coisa, espelhando as atitudes de uma figura fortemente ligada, por eles mesmos, à noção de alteridade animal. Segundo Maciel (2016, p. 98, grifo da autora): “Falar sobre um animal ou assumir sua *persona* não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita”. Desse modo, ao assumirem a *persona* possessiva de Anita, as personagens aproximam-se de suas próprias animalidades, daquelas características que antes atribuíam a pessoas de classes menos abastadas.

Em “Os gatos”, embora o espelhamento em relação ao mundo animal não leve tão notadamente a uma libertação e compreensão de nossa existência, como se dá em “Rosália das visões”, ele decisivamente acontece. A diferença essencial está na maneira como as personagens lidam e reagem a esse processo de aproximação e espelhamento. Mesmo tentando manter distância e expulsando a presença do outro – leia-se, Anita e seus gatos –, o processo é inevitável.

Outro fator relevante da narrativa é o que diz respeito à importância dos sentidos em Heliônia Ceres (NASCIMENTO, 2011). A audição é o principal aspecto de experiência sensorial no conto. O estado paranoico das personagens é intensificado pelos sons de Anita (“Ligávamos então o rádio de pilha que trazíamos, para não ouvirmos o barulho que fazia varrendo a casa, arrastando os móveis.” (CERES, 1998, p. 15-16)) e de seus gatos (“À noite, miavam longamente [...]” (CERES, 1998, p. 15)).

A referência aos sentidos também surge no seguinte trecho, que também exalta a visão:

Os raios que se acendiam do lado de fora, *deixavam ver* os perfis de gatos impacientes por entrar. *Aguçávamos ainda mais nossos olhos e ouvidos* para saber onde estaria ela, se entrara nos nossos quartos sem nos avisar e, apenas sabíamos que dormíamos, quando nos acordávamos, ansiosos, e já era outro

dia, a *chuva batendo forte* nas vidraças da janela. (CERES, 1998, P. 17-18, grifos nossos)

As desestabilizações do ver e do ouvir fazem parte do projeto fantástico da obra. As personagens veem e ouvem mais que o normal, incertas se tudo aquilo realmente está acontecendo ou não e se as coisas com quais entram em contato são realmente da forma como se lhes apresentam. Enquanto que o contato com a alteridade animal proporciona à Ana de “Amor” um ajuste nos seus sentidos, a presença dos felinos de “Os gatos” amplifica a experiência sensorial da família encurralada. Desse modo, assim como as figuras que a narradora de “Rosália das visões” encontra na igreja são sombras disformes, os gatos também surgem aqui, em determinados momentos, como meros perfis ao lado de fora da casa, contribuindo para a construção de uma atmosfera de medo, traço tão presente nos contos de Heliônia Ceres.

#### **“A menor mulher do mundo” e a subalternização do outro**

“A menor mulher do mundo” inicia-se com a descoberta, por parte do explorador e caçador francês Marcel Pretre, da menor pessoa do mundo, a quem ele decide chamar de Pequena Flor. A narrativa expõe as reações das pessoas da cidade às imagens da “coisa humana menor que existe” (CLARICE, p. 194, 2016) e que coubera em tamanho natural no jornal de domingo. “O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. *Parecia um cachorro.*” (CLARICE, p. 195, 2016, grifo nosso). Do conto, o primeiro contato com Pequena Flor:

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. “Escura como um macaco”, informaria ele à imprensa, e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concubino. Nos tépidos humores silvestres que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida. (LISPECTOR, 2016, p. 193)

Há, aqui, mais uma vez, um contraste evidente entre o mundo natural/animal (a natureza) e o mundo social/humano (a cultura). O contato entre os dois mundos ocorre de maneira direta (o explorador encontra Pequena Flor nas profundezas da África Equatorial) e indireta (as pessoas da cidade veem a fotografia da Pequena Flor no jornal de domingo). Nos dois casos, há desestabilização. A sociedade civilizada parece não estar pronta a encarar uma

existência como a da menor mulher do mundo, que foge dos padrões eurocêntricos. Marcel Pretre sente como se “tivesse inesperadamente chegado à conclusão última. Na certa, apenas por não ser louco, é que sua alma não desvairou nem perdeu os limites.” (CLARICE, p. 193, 2016).

As reações das pessoas da cidade, embora diversas, são também todas desestabilizantes e a narrativa percorre alguns desses diferentes núcleos familiares, evidenciando as reações de adultos e crianças. Em um dos apartamentos, uma mulher se recusa a olhar a fotografia porque aquilo lhe dava aflição. Em outro, uma senhora é acometida por uma “perversa ternura” direcionada à Pequena Flor, uma ternura de tal forma perigosa que “jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora. Quem sabe a que escuridão de amor pode chegar o carinho.” (CLARICE, p. 195, 2016).

Em outra residência, o enfoque cai sobre a reação de uma garotinha que, acostumada a ser a menor pessoa de sua casa, compreende, por algum motivo, que a existência da pequena mulher africana demonstrava que “a desgraça não tem limites” (CLARICE, p. 196, 2016). Em mais um núcleo, uma mãe alega que a expressão de tristeza no rosto da Pequena Flor, apontada pela sua filha, “é tristeza de bicho, não é tristeza humana.” (CLARICE, p. 196, 2016), numa tentativa orgulhosa de estabelecer uma distinção entre a africana e si mesma e de desmerecimento de uma sciência não-humana.

De maneira similar, a reação de um menino revela uma coisificação precoce da figura do outro: “– Mamãe, se eu botasse essa mulherzinha africana na cama de Paulinho enquanto ele está dormindo? quando ele acordasse, que susto, hein! que berro, vendo ela sentada na cama! E a gente então brincava tanto com ela! a gente fazia ela o brinquedo da gente, hein!” (CLARICE, p. 196, 2016). A mãe do garoto, ao ouvir suas palavras, vivencia um momento de náusea e epifania:

E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que queremos brincar. E o número de vezes em que mataremos por amor. Então olhou para o filho esperto como se olhasse para um perigoso estranho. E teve horror da própria alma que, mais que seu corpo, havia engendrado aquele ser apto à vida e à felicidade. (CLARICE, p. 196-197, 2016)

Em meio a esses pensamentos, evidência do processo de epifania pelo qual ela passa ao ouvir as palavras do filho, a mãe decide que precisa comprar para ele um terno novo. “Obstinadamente enfeitava o filho desdentado com roupas finas, obstinadamente queria-o bem limpo [...]. Obstinadamente afastando-se, e afastando-o, de alguma coisa que devia ser

‘escura como um macaco’” (CLARICE, p. 197, 2016). A comparação de Pequena Flor com um macaco faz parte de uma associação discursiva racista e infelizmente bastante comum, como lembra Kilomba (2019):

A metáfora da/o africana/o como macaca/o tornou-se efetivamente real, não por ser um fator biológico, mas porque o racismo funciona através do discurso. O racismo não é biológico, mas discursivo. Ele funciona através de um regime discursivo, uma cadeia de palavras e imagens que por associação se tornam equivalentes: africano – África – selva – selvagem – primitivo – inferior – animal – macaco. (KILOMBA, 2019, p. 130)

Há, explicitamente, por parte da mãe, uma tentativa de distanciar a sua figura e a de seu filho da imagem da Pequena Flor, que sofre uma metamorfose discursiva e imediata em macaco, em bicho. Como escreve Santiago (2006):

sucedem-se, com frequência, no texto ficcional de Clarice, os processos de automodelagem do humano como animal doméstico e de modelagem dele como animal selvagem (pelo olhar alheio ou pelo próprio olhar). Muitas vezes os vários processos se aproximam e se confundem. A recíproca também acontece. (SANTIAGO, 2006, p. 160)

Pelo olhar do outro, aquele dos centros urbanos, Pequena Flor não passa de um animal selvagem sem conexão com o campo do humano<sup>21</sup>. Assim como a mãe que enxerga na expressão de tristeza da menor mulher do mundo uma tristeza de bicho e, dessa forma, não legitimada enquanto tristeza genuína, a mãe do garoto esperto reforça a tentativa de distanciamento. Aqui, há a premissa de que quanto mais imerso na cultura (representado nessa passagem pelo terno novo), mais distante o filho estaria da figura “escura como um macaco”, uma representação da natureza. Como bem afirma Nunes (1989), nas obras de Clarice Lispector:

A parte da *Natureza*, como pólo oposto à *cultura* e à praticidade da vida diária, é sempre a mais forte e decisiva. Os gestos, as atitudes e os sentimentos humanos contrastam, pelo seu aspecto grotesco, descolado e estranho, com as qualidades sensíveis e densas dos objetos, com a segura permanência de animais e vegetais, com o estatuto sereno das coisas propriamente ditas. (NUNES, p. 116, 1989, grifos do autor)

<sup>21</sup> Em outro conto de Clarice Lispector, há um movimento contrário. Em “Macacos”, presente em *A legião estrangeira*, obra de 1964, a matriarca de uma família compra, na rua, uma macaquinha chamada Lisette, antropomorfizada – apenas simbolicamente – através do uso de saias e joias. Como escreve Agamben (2017, p. 60), “O homem-animal e o animal-homem são as duas faces de uma mesma fratura”.

Essa oposição entre natureza e cultura, além de ser uma característica da escrita de Clarice, como apontado pelo crítico, costuma sugerir a vitória da primeira (obviamente, com exceções ou triunfos parciais, como, em certa medida, poderá ser demonstrado na análise do conto “Uma galinha”). Embora as mães de família tentem diminuir e distanciar-se da figura de Pequena Flor, o mal-estar – como costuma ser em Clarice Lispector – é inevitável. A existência da menor mulher do mundo adentra suas casas e abre espaço para uma ruptura do seu cotidiano, da sua praticidade da vida diária. Uma ruptura que leva à náusea, conceito tão caro à Clarice Lispector (NUNES, 1989), facilitado aqui por essa oposição tida como binária: ela e nós.

Outra família ainda dá-se ao trabalho de medir com fita métrica a altura de Pequena Flor na parede da casa. Novamente, a figura da personagem feminina é coisificada:

No coração de cada membro da família nasceu, nostálgico, o desejo de ter para si *aquela coisa miúda* e indomável, aquela coisa salva de ser comida, aquela fonte permanente de caridade. A alma ávida da família queria devotar-se. E, mesmo, quem já não desejou possuir um ser humano só para si? (CLARICE, p. 197, 2016, grifo nosso).

Assim como o filho que sugere para a mãe fazer de Pequena Flor seu brinquedo, a família é acometida pela vontade de possuir a mulher africana, torná-la como sua propriedade. Seu tamanho, sua cor, sua origem e, por que não dizer, seu sexo, são tomados como fatores que legitimam esse tipo de ambição. Pequena Flor, para as pessoas do espaço urbano, “civilizado”, burguês e branco não é considerada suficientemente humana para ter sua existência validada e respeitada.

É o que acontece também na casa de uma matriarca atenta para o fato de que Pequena Flor está grávida: “– Imagine só ela servindo a mesa aqui em casa! e de barriguinha grande!” (CLARICE, p. 198, 2016). Dessa forma, mesmo quando não tem sua imagem animalizada, a menor mulher do mundo continua ocupando, no imaginário das pessoas da cidade, uma posição diferente e inferior às suas – nesse caso, uma posição de subalternidade. É que ao adentrar o imaginário dos povos da cidade, Pequena Flor é imediatamente colocada nesse lugar de subalternidade e inferioridade.

Grávida, é vista ao mesmo tempo como “fonte permanente de caridade” (LISPECTOR, 2016, p. 197) e servindo a mesa das famílias burguesas, sendo usada como brinquedo por seus filhos etc. Pequena Flor é animalizada, coisificada, inferiorizada porque sua existência não condiz com o lugar comum daqueles grupos familiares. Mesmo quando há

sinais da empatia, esse sentimento surge com sinais de superioridade social, racial, ontológica. Como escreve Grzibowski (2016):

O conhecimento ocidental, ao abordar o ser, apodera-se do outro e não oferece espaço para a existência da alteridade. Por conseguinte, a relação será de dominação de um sobre o outro; especificamente quando um sujeito converte a individualidade do outro em um objeto, o outro passa a ser não mais um indivíduo livre, tornando-se um tema-objeto compondo uma imagem em uma representação (GRZIBOWSKI, 2016, p.195).

É dessa forma que Pequena Flor é tratada: como um tema-objeto, tanto por Marcel Prete quanto pelas famílias das zonas urbanas. O contato com a alteridade de Pequena Flor causa a ruptura que lhes leva à desestabilização. Por sua vez, o explorador é acometido por uma surpresa seguida por um mal-estar: “Seu coração bateu porque esmeralda nenhuma é tão rara. Nem os ensinamentos dos sábios da Índia são tão raros. Nem o homem mais rico do mundo já pôs os olhos sobre tanta estranha graça. Ali estava uma mulher que a gulodice do mais fino sonho jamais pudera imaginar” (LISPECTOR, 2016, p. 194-195). Sua náusea, aqui, é resultado da constatação do riso de Pequena Flor, um riso resultado de uma “inefável sensação”:

A própria coisa rara estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida. Não ter sido comida era algo que, em outras horas, lhe dava o ágil impulso de pular de galho em galho. Mas, neste momento de tranquilidade, entre as espessas folhas do Congo Central, ela não estava aplicando esse impulso numa ação – e o impulso se concentrara todo na própria pequenez da própria coisa rara. [...] Não ser devorado é o sentimento mais perfeito. Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida. Enquanto ela não estava sendo comida, *seu riso bestial* era tão delicado como é delicada a alegria. (CLARICE, p. 198-199, 2016, grifo nosso)

Apesar de não ser um animal como a ave do outro conto mencionado (“A galinha”, que será analisado posteriormente), a personagem central da narrativa tem sua existência humana deslegitimada e, dessa forma, é colocada fora do campo do humano pelas perspectivas das demais personagens. Desumanizada, torna-se objeto de desejo exótico. Para Nascimento (2012, p. 151) trata-se de “um dos relatos mais densos em termos de descolonização, vindo das margens de um suposto subúrbio ocidental, a África e/ou o Brasil”. O autor ainda continua:

O caráter “periférico”, no sentido afirmativo de acêntrico, é reforçado pelo fato de se tratar da história de uma pigmeia, descoberta no coração da África, local privilegiado de antigas e sempre renovadas colonizações. Duas pequenas mulheres no mundo demasiado grande dos homens ocidentais, Clarice e sua outra. Tem-se então a história dessa que jamais terá um nome próprio, mas receberá pseudônimos condizentes com sua situação. (NASCIMENTO, 2012, p. 151-152)

Como já levantado, então, a menor mulher do mundo é compreendida pelas lentes colonizadoras do Ocidente. Sua posição na organização social/cultural leva à incapacidade, ou melhor, à indisponibilidade, por parte dos outros, de tentar compreender seu modo de vida. Como afirma Pelbart (2011) em seus ensaios biopolíticos, é importante:

notar a que ponto a pretensa universalidade ocidental, imposta pela força, obedece a um padrão muito pouco universal, o do homem-macho-branco-racional<sup>22</sup>. Não é à toa que mulheres, índios, negros, loucos, homossexuais e tantas outras “minorias” e “derivadas” custa(ra)m tanto para serem reconhecidos como sujeitos de direito. Um certo universalismo humanista pode facilmente camuflar a dominação de um padrão dito majoritário que lhe serve de sustentação, com suas regras implícitas do que deve ser considerado humano, racional, sensato, do que é um diálogo ou uma comunicação intersubjetiva válida, em detrimento de toda uma agonística das diferenças, das singularidades, das estranhezas. Tudo isso para lembrar que o consensualismo do Ocidente, com suas crenças em torno da verdade, da ciência, do progresso, do mercado, da democracia, do Estado-nação, podem trazer embutida uma dose não desprezível de racionalismo eurocêntrico (PELBART, 2011, p. 123)

Esse racionalismo eurocêntrico é posto em conflito com a descoberta de Pequena Flor, uma existência biopolítica, e logo percebe-se a similaridade entre Marcel Pretre e as personagens protagonistas de “Amor” e “O crime do professor de matemática”: a urgência por ordenamento e pela cientifização das experiências com o outro e com o mundo ao seu redor<sup>23</sup>:

<sup>22</sup> Acrescentar-se-ia, ainda, a este encadeamento caracterizante, o termo “heterossexual”.

<sup>23</sup> A noção de razão antropocêntrica é constantemente confrontada nas obras de Clarice Lispector, geralmente em paralelo ao chamado da natureza, já tratado neste trabalho. Pegue-se, por exemplo, o caso de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, publicado originalmente em 1969. Nele, a fascinante protagonista – Lóri – inicia um exercício autoconhecimento e de racionalização da vida, processo estranho à ela até então (“Ela simplesmente sentira, de súbito, que pensar não lhe era natural” (LISPECTOR, 1998, p. 262)). O ponto referencial para essa transformação é Ulisses (“aquele sábio estranho” (LISPECTOR, 1998, p. 109-110)), interesse amoroso de Lóri estimula esse exercício de racionalização em Lóri e sujeito que surge como representativo da razão. O romance funciona com base nessa dinâmica na qual Lóri aproxima-se da noção de cultura e da razão ao mesmo tempo em que experimenta um distanciamento da natureza, como se o contato com Ulisses representasse a recusa de sua animalidade em contrapartida ao seu ingresso no campo do humano (“Como se passasse do homem-macaco ao *pithecantropus erectus*. E então não havia como retroceder: a luta pela sobrevivência entre mistérios. E o que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano” (LISPECTOR, 1998, p. 700)). No fim das contas, tudo se assemelha a um rito de iniciação – de aprendizagem – antropocêntrico para que as duas personagens finalmente possam ficar juntas e usufruir dos prazeres desse encontro. Confronto similar também é aquele apresentado em

“Sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito” (LISPECTOR, 2016, p. 193-194).

A existência de Pequena Flor traz à tona toda a artificialidade da noção de universalismo ocidental, como demonstrado nas tentativas maternas de afastaram-se a si e aos seus da figura africana. A narrativa, dessa forma, expõe o imaginário racista da população burguesa que não admite uma aproximação entre si e a outra negra, fortemente animalizada por meio do discurso. Trata-se, acima de tudo, da negação de ancestralidade que liga todos nós à menor mulher entre as menores pessoas do mundo.

### **“Olho de besouro” e o convívio com os bichos**

Conto que dá nome ao livro, “Olho de besouro” apresenta parte de uma comunidade que vive no meio da selva e que mantém uma forte conexão com a vida animal que a circunda. Essa conexão então seria fruto da relação entre tais moradores da comunidade e os animais, e teria como efeito o desenvolvimento de certas habilidades sobre-humanas em sua linhagem. O conto aborda um tema caro à autora e que também a aproxima de Clarice Lispector: “a integração do homem ao espaço natural” (NASCIMENTO, 2011, p. 105).

Tudo teria começado com uma única pessoa, Ubaldo, que se interessara pelos segredos dos bichos:

De conviver nas matas, Ubaldo fora lá, nos mistérios dos bichos. Ele mesmo contara à Mariana, e Mariana me contara, que o segredo de tudo vinha de tempos em que apenas se alimentava de ovas de peixe, queria enxergar no escuro, parar no meio das ondas sem medo das águas. Então, procurava e conversava com morcegos amoitados nas fendas das grutas e com besouros, que se multiplicavam à vista da pequena luz dos pirilampos, eram muitos, escondidos nas árvores centenárias que nasceram e cresceram no silêncio. (CERES, 1998, p. 20-21)

No ato de alimentar-se apenas das ovas de peixe, é possível falar naquela mesma gustação totêmica sugerida por Nunes (1969) ao comentar sobre a atitude de G.H de comer a barata que encontra no quarto de Janair. Logo, não se trata apenas de um ato de alimentação,

---

*Um sopro de vida* (1978), no qual a voz narrativa estabelece uma distinção entre si e sua personagem, Ângela Pralini, também animalizada: “Ela é intuitiva, eu sou lógico” (LISPECTOR, 1978, p. 28)



mas também de absorção do outro. Sua aproximação com os bichos ocorre, de forma definitiva, a partir do episódio referido como “a madrugada vermelha”:

Ela [Mariana] contou também que em uma certa madrugada muito densa, quando ele [Ubaldo] estava vigiando os besouros ou coisas assim, deu-se um estalido e a eletricidade do ar acendeu uma luz vermelha que tomou seus olhos e fê-los ver na escuridão, bem como levou-os a ouvir até mesmo o ruído das asas de um mosquito no meio da tempestade. Fora uma madrugada vermelha, sem nuvens e sem estrelas. (CERES, 1998, p. 21)

Após a experiência onírica de Ubaldo, fora estabelecido que a fórmula dos poderes obtidos por ele não deveria ser completamente entendida por uma única pessoa. Segundo a narradora do conto, os segredos haviam sido escritos no diário-de-capade-couro-de-jacaré, que Ubaldo havia preparado e escondido, com a ordem de que:

[...] metade da fórmula só seria entregue a cada primogênita que nascesse na família, quando completasse vinte e um anos, e, se houvesse duas, três ou mais primogênitais nascidas dos vinte ou trinta filhos ou descendentes espalhados pelo Vale, cada uma delas ficaria somente com uma parte dos escritos para que não possuísse todos os poderes. (CERES, 1998, p. 21-22)

Como de hábito, Heliônia Ceres traz personagens femininas para o protagonismo de sua narrativa, protagonismo dividido com Ubaldo, que achava que os seres humanos não saberiam lidar com todos os poderes e havia escolhido primogênitais mulheres porque, para ele, além da cabeça, elas “pensavam com o coração” (CERES, 1998, p. 22). Curiosamente, em seu clã, nasciam exclusivamente homens e a narradora e Mariana<sup>24</sup> – sua familiar – são as únicas a terem acesso à fórmula. Mariana é descrita como:

[...] a que tocava piano na igreja das Santas Almas sem jamais haver aprendido, cuidava da casa, da fazenda e da farmácia, às vésperas dos setenta anos e *como os bichos*, via e sentia mais do que todos. Não eram letras o que conhecia. Seu olho de besouro. Redondo. Todo facetado. (CERES, 1988, p. 20, grifo nosso)

Já os demais descendentes de Ubaldo usufruíam de habilidades aparentemente mais sutis, mas ainda assim perceptíveis: “apesar das restrições feitas a Ubaldo por haver tido tantas mulheres e quantos filhos, todos aqueles por ele gerados, após a madrugada vermelha em que lhe deu poderes, possuíam dotes diversos cujas razões eram atribuídas à estranha

---

<sup>24</sup> “Mariana” é o nome de uma personagem de outro conto fantástico de Heliônia Ceres: “A campanha”, também presente em *Olho de besouro* (1998).

convivência com os animais.” (CERES, 1998, p. 22). Por causa dessas habilidades, segundo a narradora, os descendentes de sua família eram chamados de “vampiros” pelos demais moradores do Vale, o que ajuda a demonstrar como essa aproximação à animalidade, apesar de trazer consigo capacidades que poderiam ser consideradas como positivas, desperta o receio e o medo de outras pessoas, que poderiam considerar esse estreitamento de relações com os animais como algo perigoso.

Há, contudo, por parte da narradora, uma ambição em ter acesso a todos os escritos presentes no diário-de-capade-couro-de-jacaré, pois ela comenta que: “Eu prosseguia calada uma vez que, se ela [Mariana] morresse, sem haver na família outra primogênita, já de posse da fórmula completa, eu passaria a ver mais do que ela via e a sentir mais ainda, penetraria nos mistérios que ela penetrara e eu ainda não.” (CERES, 1998, p. 20). A convivência pacífica – apesar das intenções ambiciosas da narradora – é perturbada quando a universidade central do Vale surge com o objetivo de estudar a narradora-personagem e suas estranhas habilidades: “Foi quando me vieram buscar para ser pesquisada na universidade central do Vale, Ofereceram-se muito dinheiro e, se nossa família não se interessou por isso, eu me interessei. Queria saber muitas coisas mais.” (CERES, 1998, p. 23). O pensamento científico, neste caso, atua como representação da racionalidade humana – e humanista.

É um conflito semelhante àqueles presentes em “Amor”, “O crime do professor de matemática” e, principalmente, na história de Pequena Flor. A singularidade da personagem – associada ao mundo animal – é tomada como algo destoante pelo pensamento científico. Conforme escreve Foucault (1978, p. 171-172), nos tempos atuais, “o homem reflete esse relacionamento [entre a humanidade e a animalidade] na forma de uma positividade natural: ao mesmo tempo hierarquia, ordenamento e evolução”.

Contudo, a alteridade – assim como o animal – foge de tais tentativas de medição e ordenamento, uma vez que, como afirma Grzibowski (2016 *apud* OLIVEIRA, 2016, p. 201), “a alteridade não pode ser medida, é o começo da transcendência. Ou seja, a relação com a alteridade nos coloca em relação com o infinito”. Nessa mesma direção, Oliveira (2016), ao escrever sobre a percepção de Nietzsche da nossa relação com os animais, lembra que, “para o filósofo alemão, o humano não deve excluir a animalidade porque [...] é aí que ele é mais saudável e pleno” (OLIVEIRA, 2016, p. 184). Esse aspecto de transcendência e plenitude, contudo, é ignorado pelo pensamento racional humano de teor classificatório.

Apesar da ganância da personagem e do seu interesse em “saber muitas coisas mais”, ela logo se dá conta das verdadeiras intenções e opiniões dos cientistas:

Eles me anunciavam como pregoeiro em leilão faz e eu me assombrava com o que diziam de mim, eu era um estranho ser, talvez um macaco que sofrera um imenso sortilégio e lá um dia passara a ser humano, e me propusera a fazer coisas que até então ninguém fazia. Eis o que eu era.

[...]

Em seguida, eles me cercaram de perguntas cujas respostas eu não sabia dar e passaram a colocar fios nos meu cérebro e ligações elétricas nos meus pulsos. Em dramáticas e perigosas buscas eles me esmiuçavam de dentro para fora e, aos poucos eu fui compreendendo que as pessoas não podem admitir suas diferenças sob o risco de perderem a própria identidade e pagarem com a vida, aquilo que o outro quer saber. (CERES, 1998, p. 23-24)

Dessa forma, a narradora-personagem vivencia duas interpretações distintas do seu contato com o mundo animal. A primeira, majoritariamente positiva e que nasce do seu próprio ponto de vista enquanto aquela que narra a própria história, diz respeito às habilidades provenientes da convivência com os animais. Aqui, a animalidade é vista como uma dádiva que deve ser buscada e abraçada a fim de alcançar aquela transcendência e aquela plenitude mencionadas. A segunda interpretação – aquela que parte dos cientistas –, porém, é negativa, e inferioriza a personagem, abordando o contato com a animalidade de maneira pejorativa, em vista da incapacidade de compreender e aceitar os poderes advindos dos bichos.

Nesse segundo momento, embora a animalidade ainda esteja em evidência, as referências ao mundo animal dizem respeito ao rebaixamento da condição de humana da personagem em relação àqueles que a estudam. Estes são tidos por pregoeiros em leilão e aquela é considerada um “macaco que sofrera um imenso sortilégio”, assim como acontece com Pequena Flor, que, semelhantemente, é estudada por um representante do pensamento científico e comparada a um macaco.

Esse processo de desumanização acontece tanto pelo julgamento dos demais moradores da região, ao chamarem a narradora e seus familiares de “vampiros”, como também por meio do pensamento científico, representado pela universidade central do Vale que, neste caso, desmerece as habilidades obtidas por Ubaldo e seus descendentes e tratam a alteridade animal como algo inferior e monstruoso. Tal processo também evidencia as relações de poder entre a ciência e a personagem, pois, como afirma Foucault (2019, p. 274), “o poder é o que reprime a natureza, os indivíduos, os instintos, uma classe. [...] Não seria, então, que a análise do poder deveria ser essencialmente uma análise dos mecanismos de repressão?”. O que acontece, por parte dos pesquisadores, é não apenas uma tentativa de estudo, mas também de repressão da natureza na narradora, um exercício de controle da sua animalidade.

Após essa compreensão da personagem dos cientistas da universidade do Vale, ela passa a entender que não poderia contar-lhes o que queriam saber, o que exporia todos da sua família e os colocaria “sob o risco de perderem a própria identidade”. Sua preocupação é demonstrada na seguinte passagem:

Depois disso, eu sequer pensava mais em referir-me a Mariana ou falar sobre o diário de Ubaldo, imagine tratar daquele trecho no qual ele conta que vivia nos casulos das borboletas do Vale e em cada uma delas que nascia ele renascia e se multiplicaria no espaço, para sempre, igual à energia, capaz de empurrar as ondas ou fazer o olho ver. Nem fala de seu olho de besouro. Que olhava em todas as direções, porque eles iriam dizer que eu era doída ou mentirosa. Quem sabe, iriam tirar Mariana de seu piano, descobrir o diário de Ubaldo e teriam todos os poderes. (CERES, 1998, p. 24)

Há, na relação entre Ubaldo e a fauna do Vale, não necessariamente uma metamorfose física em animal, mas um acesso àquela transcendência e àquela mesma relação com o infinito advindas do contato com a alteridade, como apontado por Grzibowski (2016 *apud* OLIVEIRA, 2016). O contato de proximidade com os animais e a gustação totêmica – Ubaldo alimenta-se das ovas de peixe – levam Ubaldo a incorporar o outro em si, resultando em uma absorção ontológica que une humano e animal. Ao ler o relato desse homem-besouro, vale recordar-se de outra metamorfose literária – a mais emblemática da literatura ocidental: a de Gregor Samsa em uma barata. Neste caso, a metamorfose é física:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo de qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (KAFKA, 1997, p. 6)

A metamorfose de Gregor Samsa em inseto aponta para o desprestígio de seu valor enquanto sujeito, visto que sua força produtiva é anulada, tornando-se inútil para os moldes de produção capitalista. Nascimento (2011) também chega a estabelecer uma breve comparação entre a história de Ubaldo e a do personagem kafkiano, reforçando que os dois textos contêm relatos de pessoas em transformação:

Gregor Samsa – o inseto gigante; Ubaldo – o homem-besouro. Personagens em trânsito entre dois mundos: real e imaginário. Gregor Samsa é a representação do drama da criatura repelida, menosprezada e

incompreendida em seu ambiente familiar e profissional; Ubaldo é a representação do drama da criatura que não pode admitir suas diferenças para não perder a própria identidade. E, para não serem esmagados, eles criam espaços utópicos, onde, isolados, passam a viver e buscam a salvação. (NASCIMENTO, 2011, p. 36-37)

As metamorfoses de Ubaldo e de Gregor Samsa em insetos, embora ocorram por processos distintos, aproximam humano e animal, natureza e cultura. Para Viveiros de Castro (2017):

A metamorfose é desordem, regressão e transgressão; mas não se trata de uma simples recuperação pela natureza daquilo que lhe fora roubado pela cultura. Ela é também criação, pois, além de manifestar uma dimensão do real que totaliza a natureza e a cultura, isto é, uma dimensão que *afirma* aquilo que a fabricação<sup>25</sup> *nega*, faculta a reprodução da cultura como transcendência extra-humana. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 64, grifos do autor)

Além do conflito entre real e imaginário, tem-se também aquele do mundo humano e do mundo animal, da cultura e da natureza. Duas histórias de dois homens metamorfoseados em insetos, cada qual a sua maneira, e que encontram resistência do mundo exterior. Daí o vale de Ubaldo ser o seu espaço utópico, no qual seus segredos e seus familiares poderiam ficar a salvos – até a chegada dos estudiosos da universidade local (a cultura científica).

Paralelo literário válido é também aquele que pode ser estabelecido entre Ubaldo e a personagem de “Meu tio, o Iauaretê”, famoso texto de Guimarães Rosa e de extremo destaque nos trabalhos teóricos que tratam do animal escrito<sup>26</sup>. Na estória, o narrador, de tanto conviver com as onças, metamorfoseia-se em uma delas<sup>27</sup>:

<sup>25</sup> Segundo o antropólogo, a fabricação é um caso particular da metamorfose que “subordina natureza aos desígnios da cultura, produzindo seres humanos”. Consistiria, então, do ponto de vista humano e antropocêntrico, de uma metamorfose às avessas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 64).

<sup>26</sup> É necessário apontar, contudo, que a animalização da língua e da *mimesis* é um ponto ausente em Clarice Lispector e em Heliônia Ceres, e essa diferença tende a ser maior e mais significativa do que parece em princípio. A metamorfose como princípio comum não pode negar a diferença acentuada das narrativas e mesmo do próprio processo de transformação humano-animal que se dá nelas. A própria linguagem é animalizada no texto de Guimarães Rosa, com onomatopeias, ronronares etc. A aproximação com as onças faz a personagem querer viver como elas. Giorgi (2016, p. 85, grifo do autor) escreve que o conto e Rosa “torna impossível o traçado e uma distinção nítida entre línguas conhecidas (português, tupi) e sons onomatopeicos animais: narra a partir dessa instabilidade entre som e sentido, constrói uma linha de deslizamento imparável entre o “puro” som e a palavra articulada, e já não se pode saber exatamente onde termina um e começa o outro”. Clarice Lispector e Heliônia Ceres ficam mais próximas do metafísico, do símbolo e da alegoria, enquanto o texto de Rosa traz uma transformação ontológica que atua na própria linguagem.

<sup>27</sup> Vale lembrar também do romance *O beijo da mulher aranha*, publicado em 1976 pelo argentino Manuel Puig, e que traz, em meio a relatos cinematográficos, a história de uma mulher que, segundo a lenda, atingida indiretamente por um pacto com o diabo feito por suas ancestrais, faz parte de um grupo de descendentes femininas especiais: “parecem mulheres normais, mas se um homem as beija podem transformar-se numa fera selvagem” (PUIG, 1981, p. 11).

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? Preto Tiodoro falou que tenho, ei, ei... Todo dia eu alvo corpo no poço. (ROSA, 2017, p. 768).

Tanto o personagem rosiano quanto Ubaldo são exemplos de um convívio intenso com o mundo animal que resulta não simplesmente na absorção dessa alteridade, mas sim na comunhão desses mundos. São personagens humanas que abraçam o chamado animal. Difícil, contudo, para quem assiste de fora e de um raciocínio antropocêntrico, encarar essa estreiteza de vínculos como algo aceitável e benéfico.

Ao fim do conto, não é possível saber o que acontece com a personagem levada para ser estudada, apenas de sua decisão em não relevar os segredos de seu grupo. Seu destino fica em aberto, como é comum em Heliônia Ceres. Essa seria uma das características que a distanciaria dos padrões realistas e regionalistas de sua época (ARAÚJO, 2007).

“Olho de besouro” pode ser tomado como um dos maiores exemplos da presença da animalidade em Heliônia Ceres. Como já demonstrado, as personagens vivenciam diferentes processos de animalização durante a narrativa, resultados de um contato explícito com a alteridade animal. O relato é repleto de besouros, peixes, morcegos, borboletas etc. Nascimento (2011, p. 73-74) afirma que esse processo de animalização é “a volta ao mundo animal. [...] E, dessa convivência com os bichos, a metamorfose.” Mais adiante em sua análise, ela dá prosseguimento à sua linha de raciocínio, afirmando que “natura e sobrenatural mesclam-se: o homem, o animal e a natureza integrados: originando um ser híbrido: “homem-bicho”, representado em seres sobrenaturais: homem-besouro, homem-morcego, homem-peixe [...]” (NASCIMENTO, 2011, p. 74).

Para a pesquisadora, ainda, o bestiário contido em “Olho de besouro” “aponta para a condição animal do ser humano” (NASCIMENTO, 2011, p. 75). Desse modo, a narradora, Mariana e Ubaldo ocupam posição especial na zooficção de Heliônia Ceres, visto que se tratam de homens-besouros, mulheres-besouros. É que “a voz narradora e as falas das personagens enunciam essa vida animal e humana: Ubaldo é besouro, morcego, peixe, borboleta. Enfim, um homem-bicho, dotado de poderes oriundos de sua estranha convivência com os animais” (NASCIMENTO, 2011, p. 75).

O paralelo entre ciência e natureza – em essência, aquele mesmo conflito entre cultura e natureza explorado nos contos de Clarice Lispector até aqui – também fica evidente. A primeira é considerada maléfica, impõe medo e perigo; a segunda, por sua vez, – bem como o

contato com os animais – traz a ideia de comunidade e pureza, como demonstrado na última passagem do conto:

[...] nem devia falar dos que viviam no Vale e lá eram felizes com seus bichos e seus insetos, a esvoaçarem as margens do rio de águas transparentes, cujos peixes os olhavam em muda convivência e as areias, tão brancas quanto as pedras gigantes que as margeavam, escondiam os segredos que havia por ali. (CERES, 1998, p. 24-25)

A ideia de equilíbrio entre a comunidade e a animalidade, além da descrição do Vale como um espaço quase que intocável, com “árvores centenárias que nasceram e cresceram no silêncio” (CERES, 1998, p. 21), ajuda a contrastar o estilo de vida dos descendentes de Ubaldo com as suposições científicas dos pesquisadores universitários, interpretando a proximidade com a natureza e o mundo animal como uma condição menos humana, em oposição à cultura.

Nascimento (2011), em uma comparação explícita entre Clarice Lispector e Heliônia Ceres, afirma que as duas autoras são capazes e escrever sobre o “mundo-entre-mundos”, um espaço que vai além do mundo conhecido pelos demais:

A primeira chegou a esse “mundo-entre-mundos”, perpassando “águas vivas e mortas”: calou. E nos silêncios, matou palavras matou linguagens – para ressuscitá-las –, em uma ficção absolutamente transgressiva: Água viva, demolição dos padrões da linguagem, eliminação dos sentidos de obra e de autoria; a segunda, perpassou águas para desvendar mistérios e adquirir poderes: “parar no meio das ondas sem medo das águas [...] parar no meio das águas do rio, como se peixe fosse”. (O.B.<sup>28</sup>, p. 21). E silenciar sobre a vida feliz de humanos com “seus bichos e seus insetos, a esvoaçarem às margens do rio de águas transparentes”. (O.B., p. 25). (NASCIMENTO, 2011, p. 80)

Para Nascimento (2011), ainda, tanto Clarice Lispector quanto Heliônia Ceres “trazem em si “todos os bichos”, para uma integração maior com a natureza, para o encontro em fantásticos mundos imaginários” (NASCIMENTO, 2011, p. 80). O mundo imaginário criado por Heliônia Ceres em “Olho de besouro” é o vale, espaço utópico de comunhão entre humanos e animais.

Assim, “Olho de besouro” torna-se também um dos contos mais oníricos de Heliônia Ceres. A construção do contexto insólito ao decorrer da narrativa demonstra sua habilidade em trabalhar com o fantástico, que Nascimento (2011) considera como o “dom forte” da

---

<sup>28</sup> Nascimento (2011) utiliza a abreviação “O.B.” para referir-se ao conto “Olho de besouro”.

autora, em referência à expressão usada por Mário de Andrade “ao comparar Murilo Rubião a Kafka, afirmando que o brasileiro tinha o “dom forte” de impor o caso irreal, como Kafka.” (NASCIMENTO, 2011, p. 17).

Por fim, o conto também pode ser tido como um grande representante daquela importância dos sentidos na obra ficcional de Heliônia Ceres, como demonstrado no levantamento dos trechos a seguir, alguns deles já presentes ao decorrer desta análise: “[...] como os bichos, via e sentia mais do que todos. Não eram letras o que ela conhecia. Seu olho de besouro. Redondo. Todo facetado.” (p. 20); “[...] eu passaria a ver mais do que ela via e a sentir mais ainda [...]” (p. 20); “[...] até que se transformou numa espécie de gente misteriosa capaz de tudo perceber, divisar no escuro [...]” (p. 21); “[...] deu-se um estalido e a eletricidade do ar acendeu uma luz vermelha que tomou seus olhos e fê-los ver na escuridão, bem como levou-os a ouvir até mesmo o ruído das asas de um mosquito no meio da tempestade.” (p. 21); “[...] eu sentia e ouvia mais do que todos os habitantes do Vale reunidos, à exceção de Mariana. Era uma espécie de amplificador instalado no corpo e nos meus sentidos o que me levava a perceber as chuvas ou os gafanhotos que vinham de longe [...]” (p. 22-23); “Particularmente, eu gostava de ouvir o ruflar das asas das aves [...]” (p. 23); “[...] eu ouvia o amarfanhar das folhas onde pisavam, bem como o deslizar das cobras que se deslocavam em sua direção.” (p. 23); “[...] e se multiplicaria no espaço, para sempre, igual à energia, capaz de empurrar as ondas ou fazer o olho ver. Nem falava de seu olho de besouro. Que olhava em todas as direções [...]” (p. 24).

O próprio título do conto é explícito, no sentido de chamar a atenção para um olho que enxerga em todas as direções, visto que multifacetado. A constante do conto, em relação aos sentidos, é que o contato com os animais amplia as percepções sensoriais das personagens humanas, levando a uma transcendência que vai além dos limites dos sentidos e alcança os limites do que é tomado como realidade, como escreve Araújo (2007):

A metáfora central do livro, um olho que tudo vê, é configurada já na apresentação do protagonista Ubaldo como uma visão ampliadora dos limites do Real.

[...]

Neste livro, a escritora exercita uma narrativa insólita, em que o tom dominante parece ser o da perplexidade que contamina o cotidiano, reinventando-o e renovando-o na linguagem. (ARAÚJO, 2007, p. 91-92)

No conto em questão, a perplexidade perante os acontecimentos fantásticos não parte da voz narrativa, e sim daqueles que enxergam a relação entre humanidade e animalidade de



fora. A prole de Ubaldo encara tudo de maneira casual, convictos do que aconteceu com Ubaldo na “noite vermelha”. Dessa forma, “Olho de besouro” é um ponto fora da curva entre as narrativas insólitas de Heliônia Ceres. Embora seja narrado em primeira pessoa, a voz narrativa não hesita em crer nos acontecimentos fantásticos. Aqui, a dúvida parte exclusivamente daqueles que vêm – e veem – de fora.

### **“Uma galinha” e o embate com o patriarcado<sup>29</sup>**

Presença animal marcante na ficção de Clarice Lispector é a galinha. Pedro Karp Vasquez, na Apresentação do livro *Crônicas para jovens: de bichos e pessoas* (2015), coletânea de crônicas de Clarice Lispector organizada pelo escritor e fotógrafo supracitado, afirma que:

Clarice não apreciava apenas os animais belos, como os cavalos, ou dóceis, como os cães, foi capaz também de valorizar até mesmo as desprestigiadas galinhas, que a maioria de nós aprecia apenas fritas ou cozidas... Galinhas são aves que não têm a força e a envergadura das águias e dos condores, não têm a esplendorosa beleza dos pavões ou das araras, não têm a imponência das emas e das avestruzes, não têm a delicadeza dos beija-flores e dos rouxinóis, não têm o canto enfeitiçante dos sabiás e dos canários belgas, assim como não têm o mistério dos uirapurus e das aves do paraíso. Em resumo: galinhas não têm um pingo de glamour ou de prestígio. Desprezadas por todos, as galinhas encontraram em Clarice Lispector a única verdadeira entusiasta [...] (VASQUEZ, 2015 *apud* LISPECTOR, 2015, p. 6)

Com demonstrações desse apreço pelas galinhas, o autor menciona as séries de crônicas “A atualidade do ovo e da galinha” e “Princesa”<sup>30</sup>. Nessa mesma direção, Nunes (1989, p. 129) escreve que elas “têm privilégios especiais num já privilegiado reino animal”. Segundo o autor, essas aves são figuras centrais em diversas narrativas da escritora, como no enigmático “O ovo e a galinha” e “Uma história de tanto amor”. Segundo Caio Fernando Abreu, grande admirador de Clarice Lispector, “ela entendia muito de galinhas. De gente também” (ABREU, 2012, p. 6).

Há um consenso, portanto, entre os admiradores e estudiosos da escritora, sobre o seu interesse por essas aves. A própria Clarice Lispector, em sua crônica “Bichos (I)”, afirma:

<sup>29</sup> Importante ressaltar, com base nos textos analisados até aqui, a recorrência do paralelo entre a animalidade e a opressão do patriarcado tanto em Heliônia Ceres quanto em Clarice Lispector.

<sup>30</sup> Vale também recordar as crônicas “Um pintinho” e “Nossa truculência”.

“Sobre galinhas e suas relações com elas próprias, com as pessoas e sobretudo com sua gravidez de ovo, escrevi a vida toda” (CLARICE, 2015, p. 18).

Caio Fernando Abreu chegou até mesmo a escrever um livro voltado para o público infantojuvenil sobre o animal – *As frangas* –, dedicado a seus sobrinhos e à própria Clarice Lispector, motivado pelas palavras finais da escritora em *A vida íntima de Laura*, livro também infantojuvenil escrito por ela: “Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte” (LISPECTOR, 1999, p. 16).

Além das palavras de Clarice Lispector, o livro de Caio e o seu interesse por galinhas – a quem prefere chamar de “frangas”, pois soa mais engraçado – também surgem da sua própria experiência enquanto criança: “Pois o galinheiro era pertinho de onde a gente mais brincava. Daí que eu acho que veio esse meu gosto por galinhas, de tanto ver elas ciscando e cacarejando o dia inteiro” (ABREU, 2012, p. 10). As galinhas descritas em *As frangas* – ao menos aquelas descritas no tempo presente –, contudo, não são aves de penas e ossos, mas sim de uma coleção de *souvernirs* diversos que emulam anatomicamente as aves e que lhe remetem à sua infância no interior do Rio Grande do Sul. São objetos de apreço por parte do autor, carregados de histórias individuais das quais Caio Fernando Abreu utiliza-se para criar suas fabulações:

A mais antiga delas é a Ulla. Ela tem esse nome esquisito porque veio de um país chamado Suécia. Esse é um nome muito comum lá, que nem Maria aqui. A Ulla é assim toda pequenininha, gordinha, marrom-clara com o bico amarelo. Quem me deu a Ulla foi um amigo, o Augusto. Ele morou muito tempo na Suécia, depois mudou para um país ali perto, a Noruega, onde só tem gente loira e alta. Cada vez que o Augusto me escreve, pede notícias da Ulla. Eu sempre respondo: vai bem, mandou lembranças. E mandou mesmo, ela é supereducada. (ABREU, 2012 p. 16)

Já *A vida íntima de Laura*, livro que inspirou Caio Fernando Abreu a escrever *As frangas*, traz a história de uma galinha – a Laura do título – que é “bastante burra” (LISPECTOR, 1999, p. 6), mas que ainda assim consegue evitar de ser levada à panela. As descrições de Laura traduzem a contradição de uma galinha que “pensa que pensa”:

quem conhece bem Laura é que sabe que Laura tem seus pensamentozinhos e sentimentozinhos. Não muitos, mas que tem, tem. Só porque sabe que não é completamente burra ela fica toda prosa e boba. Ela pensa que pensa. Mas em geral não pensa coisíssima alguma. (LISPECTOR, 1999, p. 6)

No livro, Clarice explicita seu interesse por essa ave: “Quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as galinhas. Não sei por quê. Conheço tanto as galinhas que podia nunca mais parar de contar” (LISPECTOR, 1999, p. 12). A história de Laura – uma criatura burra, mas com sentimentozinhos – traz certa semelhança com o conto “Uma história de tanto amor”, no qual um menina se apega profundamente a duas galinhas – Pedrina e Petronilha –, mas tem dificuldades de entender a distinção antropocentricamente pré-concebida entre elas e os humanos:

A tia continuava a lhe dar o remédio, um líquido escuro que a menina desconfiava ser água com uns pingos de café – e vinha o inferno de tentar abrir o bico das galinhas para administrar-lhes o que as curaria de serem galinhas. A menina ainda não tinha entendido que os homens não podem ser curados de serem homens e as galinhas de serem galinhas: tanto o homem como a galinha têm misérias e grandeza (a da galinha é a de pôr um ovo branco de forma perfeita) inerentes à própria espécie. (LISPECTOR, 2016, p. 421-422)

A garotinha do conto deseja curar as galinhas de serem galinhas, mesmo sem saber exatamente o que isso significaria. Mesmo sem ter plena noção do que está fazendo, a personagem tem um tratamento antropomorfizante das aves, que ignora suas autenticidades enquanto galinhas, similarmente ao que acontece no conto “O crime do professor de matemática”.

Nas duas histórias – “Uma história de tanto amor” e *A vida íntima de Laura* –, paira o perigo de que as galinhas tornem-se o almoço da família, de maneira que em *A vida íntima de Laura* – até mesmo pelo público ao qual se dirige – traz consigo a perspectiva da galinha sobre esse risco, mesmo que as descrições dadas à Laura não sejam das mais generosas. Algo semelhante ocorre no conto “Uma galinha”, no qual a ave referida no título, aparentemente apática, surpreende a todos quando decide fugir para o telhado a fim de evitar que seja morta para o almoço de domingo:

Foi pois uma surpresa quando a viram abrir as asas de curto voo, inchar o peito e, em dois ou três lances, alcançar a murada do terraço. Um instante ainda vacilou – o tempo da cozinheira dar um grito – e em breve estava no terraço do vizinho, de onde, em outro voo desajeitado, alcançou um telhado. Lá ficou em adorno deslocado, hesitando ora num, ora noutro pé. (LISPECTOR, 2016, p. 156)

Apesar de receber o destaque da narrativa, a descrição da ave, como já apontado, não lhe é muito favorável, daí a surpresa em vista de sua tentativa de fugir. Mesmo viva, a galinha

possui efeito de adorno, assim como as galinhas-ornamento de Caio Fernando Abreu. O trecho a seguir sugere uma existência passiva, mesmo em ato de fuga:

Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma. (LISPECTOR, 2016, p. 157)

A apatia, o conformismo e, principalmente, a falta de ânimo usados para descrever a ave são características similares àquelas algumas vezes atribuídas às personagens femininas no universo de Clarice Lispector, como se tentou demonstrar na pessoa de Ana na análise precedente. Assim como Ana, a galinha parece viver em um estado de constante torpor. Para Nunes (1969):

A galinha, completamente subjugada pelo homem, vulnerável, – não podendo manter a independência total, que o búfalo, mesmo cativo, ainda aguarda e que o cachorro disfarça na entrega dócil que faz de si mesmo, - simboliza o reduto mais frágil da animalidade livre, naturalmente violenta. Ela indica o represamento da existência ameaçadora, ancestral e inumana, capaz de provocar náusea. (NUNES, 1969, p. 125)

Além de ter sua individualidade negada – poderia facilmente ser substituída por outra sem que se notasse a diferença, daí o título “Uma galinha”, com o artigo indefinido, e não “A galinha”, com sua individualidade gramaticalmente marcada – a ave do conto traz a animalidade em sua fragilidade perante o jugo humano. A galinha assemelha-se às figuras do asno e da vaca, que, segundo Oliveira (2016) simbolizam:

o adestramento da humanidade e a luta da moral gregária e ascética contra as forças pulsionais e instintivas do homem. Trata-se da luta da *humanitas* contra a *animalitas*, implementada pela moral ocidental a fim de domesticar o ser humano. Para Nietzsche, civilizar tornou-se sinônimo de “amestrar o animal de rapina “homem”, reduzi-lo a um animal manso e civilizado, doméstico” (GM, I, 11). (OLIVEIRA, 2016, p. 170, grifos do autor)

A galinha, pois, entra nesse grupo de animais que têm sua existência “domesticada”, tal qual acontece, em maior ou menor medida, com grupos humanos socialmente marginalizados, como as camadas mais pobres da população, os negros, a comunidade

LGBTQIA+ etc<sup>31</sup>. No conto em questão, é possível elaborar que a ave representa a figura feminina, como será explorado mais adiante. É a figura masculina que empreende a perseguição:

O dono da casa, lembrando-se da dupla necessidade de fazer esporadicamente algum esporte e de almoçar, vestiu radiante um calção de banho e resolveu seguir o itinerário da galinha: em pulos cautelosos alcançou o telhado onde esta, hesitante e trêmula, escolhia com urgência outro rumo. (LISPECTOR, 2016, p. 156)

A narrativa, no que concerne à passagem da perseguição, oferece a possibilidade de outra fuga literária: a vaca de Guimarães Rosa no seu conto “Sequência”, presente em *Primeiras histórias*, publicado originalmente em 1962. Nele, o relato da fuga de uma vaca, aquele mesmo animal citado por Oliveira (2016) como símbolo do adestramento humano:

Com horas de diferença, a vaquinha providenciava. Aqui alta cerca a parou, foi seguindo-a, beira, beira. Dava num córrego. No córrego a vaquinha entrou, veio vindo, dentro d’água. Três vezes esperta. Até que outra cerca travou-a, ia deixando-a desairada. Volveu – irrompida ida: de um ímpeto então a saltou: num salto que queria ser voo. Vencia. E além se sumia a vaca vermelha, suspensa em bailado, a cauda oscilando. O inimigo já vinha perto. (ROSA, 2017, p. 404)

Mais esperta que a galinha de Clarice – “Três vezes esperta” –, a vaca do conto rosiano, fugida de uma fazenda, também é perseguida por uma figura masculina, filho do dono da fazenda e “inimigo” que já vinha perto. Assim como a vaquinha de “Sequência” – embora com conseqüências narrativas bem distintas –, a ave de “Uma galinha” é perseguida e apanhada pelo dono da casa. Instantes depois, a surpresa: a galinha havia posto um ovo:

Todos correram de novo à cozinha e rodearam juntos a jovem parturiente. Esquentando seu filho, esta não era nem suave nem arisca, nem alegre, nem triste, não era nada, era uma galinha. O que não sugeria nenhum sentimento especial. O pai, a mãe e a filha olhavam já há algum tempo, sem propriamente um pensamento qualquer. Nunca ninguém acariciou uma cabeça de galinha. O pai afinal decidiu-se com certa brusquidão:  
- Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida!  
- Eu também! jurou a menina com ardor.

<sup>31</sup> Há também outra dimensão associada às galinhas que vale a pena ser mencionada: trata-se da condição anônima e gregária, de singularidade dissolvida, segundo a qual os indivíduos não se destacam e permanecem como reproduções de um mesmo padrão, espécie de bicho-ideia. A condição de confinamento e transporte das galinhas na indústria moderna reforça essa ideia: elas são amontoadas, vivem indiferenciadas e não tem qualquer traço de identidade marcado. Nuno Ramos escreve que “as galinhas, como tantos outros bichos, formam logo legião, mal conseguindo elevar-se a um significado próprio” (RAMOS, p. 529, 2013).

A mãe, cansada, deu de ombros. (LISPECTOR, 2016, p. 157-158)

Ainda em seu texto de apresentação, Pedro Karp Vasquez escreve que Clarice vê na galinha e no ovo uma metáfora do artista e daquilo que ele produz: “um ser imperfeito que produz uma obra superior a ele próprio, enquanto a magia da criação artística é vista com destino de vida e, sobretudo, como uma forma de transcendência e de via de escape da banalidade e da mediocridade” (VASQUEZ, 2015 *apud* CLARICE, 2015, p. 7). E é justamente o fato de ter colocado um ovo, retirando-a da mediocridade, a razão que salva a galinha de ser morta – pelo menos naquele momento. Em seu famoso e enigmático texto “O ovo e a galinha”, Clarice escreve que “o ovo é o grande sacrifício da galinha. O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida. O ovo é o sonho inatingível da galinha. A galinha ama o ovo” (LISPECTOR, 2016, p. 306).

Dessa forma, é possível elaborar que o conto “Uma galinha” aponta para o tratamento do feminino e da maternidade na nossa sociedade. Para Kayanna Pinter (2013), em seu trabalho intitulado *A alegorização da condição da mulher no conto Uma galinha, de Clarice Lispector*, a ave seria uma representação da mulher brasileira burguesa no nosso corpo social do século XX. Por essa ótica, a autora afirma que o conto “diz respeito a esta indecisão feminina e até mesmo à frustração da mulher em relação à sua posição, acalmada somente com a chegada da maternidade e a respectiva volta ao seio do sistema patriarcal, ainda predominante” (PINTER, 2013, p. 110). A indecisão estaria na escolha entre o ambiente da casa – o espaço familiar – e o da rua – o espaço social. Com base nessa análise, o conflito entre masculino e feminino é evidente:

A perseguição tornou-se mais intensa. De telhado a telhado foi percorrido mais de um quarteirão da rua. Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça. O rapaz, porém, era um caçador adormecido. E por mais ínfima que fosse a presa o grito de conquista havia soado. (LISPECTOR, 2016, p. 156)

Também sobre a galinha em Clarice Lispector, Evandro Nascimento, em *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012), escreve que nas obras da autora “a galinha se liga duplamente à questão da maternidade e à tentativa de revalorizar o elemento culturalmente rebaixado” (NASCIMENTO, 2012, p. 44-45), fazendo também um aceno para a relação de dominação pelo patriarcado. A fuga da galinha poderia representar, assim, uma tentativa de escapar do peso do patriarcado, predominantemente inerente aos nossos núcleos familiares.

Sua fuga é impedida justamente pela figura masculina, uma imagem de controle daquele espaço, referido na figura do galo, posto pela voz narrativa em um lugar de confiança e vigor e como aquele que “crê na sua crista” (LISPECTOR, 2016, p. 157). Ainda em seu trabalho, Nascimento (2012) afirma que:

A galinha sobressai como emblema de certo feminino, historicamente recalcado mas cuja emergência se torna cada vez mais irreprimível. Lembremos que, no português coloquial do Brasil, “galinha” é sinônimo de mulher vulgar e promíscua, segundo a ótica masculina (o mesmo vale para “piranha”). Já o “galo” detém o valor positivo, por ser capaz de dormir com muitas mulheres; só se torna relativamente negativo quando é qualificado no feminino, virando homem “galinha”. Assim, de acordo com o jogo metafórico dos gêneros, o mesmo signo pode conter valor negativo ou positivo, conforme se decline no feminino e no masculino. Encontra-se aí a marca conflituosa da diferença sexual, a ser explorada em todas as suas conotações (NASCIMENTO, 2012, p. 44, grifos do autor)

A oposição estabelecida entre o sexo feminino (galinha) e o sexo masculino (galo) não é restringida à passagem da tentativa de fuga. Como já mencionado, logo após ser resgatada da esfera pública, a galinha põe um ovo, e é graças a isso que ela tem sua vida poupada. A maternidade leva as demais personagens a enxergarem a galinha de outra forma. Segundo Pinter (2013), o ato de ter colocado um ovo sacraliza a figura da galinha perante a família, que passa a tratar a ave, ao menos temporariamente, como “a rainha da casa”:

Inconsciente da vida que lhe fora entregue, a galinha passou a morar com a família. A menina, de volta do colégio, jogava a pasta longe sem interromper a corrida para a cozinha. O pai de vez em quando ainda se lembrava: “E dizer que a obriguei a correr naquele estado!” A galinha tornara-se a rainha da casa. Todos, menos ela, o sabiam. Continuou entre a cozinha e o terraço dos fundos, usando suas duas capacidades: a de apatia e a do sobressalto. (LISPECTOR, 2016, p. 158).

A galinha, agora em posição de mãe, vivencia, à sua própria maneira, um estado de epifania. Embora aparente indiferença ao tratamento especial recebido pela família, a ave mantém, em si, resquícios do momento de fuga e de sua ousadia:

Mas quando todos estavam quietos na casa e pareciam tê-la esquecido, enchia-se de uma pequena coragem, resquícios da grande fuga – e circulava pelo ladrilho, o corpo avançando atrás da cabeça, pausado como num campo, embora a pequena cabeça a traísse: mexendo-se rápida e vibrátil, com o velho susto de sua espécie já mecanizado. (LISPECTOR, 2016, p. 158)

O momento de fuga e o ato de pôr o ovo são os episódios de tensão conflitiva da narrativa, que levam a personagem – nesse caso, a galinha – a uma resignificação na sua forma de enxergar um mundo, uma ruptura com o que lhe cerca. Apesar de desempenhar seu papel de mãe, seu desejo de fuga permanece latente.

Diferente de outros contos da autora que trazem o animal para o centro da narrativa, em “Uma galinha” o animal parece sofrer daquele atordoamento heideggeriano no qual a existência flutua entre a apatia e a absorção pelos desinibidores de seu ambiente, semelhantemente ao que acontece em “Uma história de tanto amor” e *A vida íntima de Laura* (1999). Apesar disso, Clarice Lispector não chega a cravar um perfil de total alheação para a galinha; a despeito de sua estupidez e subjugação, ainda sobra espaço para a exploração de seus sentimentos e de suas percepções de mundo. Mesmo quando traça uma descrição desfavorável, Clarice reserva palavras de enaltecimento da sensibilidade animal, elemento tão marcante de sua escritura.

#### “Querida Lucy” e as vidas abandonáveis

“Querida Lucy” “tece uma bem-humorada crítica à corrupção”, assim como afirma Araújo (2007, p. 95), fazendo uso do fantástico e do absurdo. Nele, a narração é feita em primeira pessoa – uma das poucas marcadamente masculinas em *Olho de besouro* (1998) –, característica comum em Heliônia Ceres, como já tratado. Além disso, o conto evoca o gênero carta, através do seu início e final, dando à narrativa ares de veracidade:

Estrela, fevereiro de 1996  
Querida Lucy.  
[...]  
Teu primo,  
Temótheo. (CERES, 1998, p. 62-70)

Em seu relato, Temótheo conta para a sua prima sobre as aparições de sua tia, Clara:

Eu preciso contar-te *para poderes avaliar o que está acontecendo*, porque eu já tentara fazer quase tudo para satisfazê-la, vez que não aceitava a vida assim, à toa, principalmente *depois que ela nos legou seu dinheiro e partiu*. Lembrava suas palavras com frequência: o homem tem que realizar coisas grandiosas ou não passa de um rato, tu és um homem ou tu não és um rato, tu és um homem<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Trata-se da mesma exigência feita pela personagem canina em “O crime do professor de matemática”.



Pensava nisso muitas vezes seguidas mesmo quando vivias aqui. Mas, agora, *ela aparece a qualquer hora, só para me pressionar. Sim, porque somente um minuto que a vejo e logo se vai.* (CERES, 1998, p. 62-63, grifos nossos)

A volta de tia Clara parece incerta, uma vez que o remetente da carta precisa da opinião da sua prima para “avaliar o que está acontecendo”, o que demonstra que nem ele mesmo confia no que está vivenciando, descrevendo a volta da familiar como uma sucessão de aparições súbitas. Trata-se, como já abordado nesta pesquisa, daquela narrativa em primeira pessoa que questiona a si própria, deixando a porta aberta para o fantástico.

Anteriormente à passagem acima, a descrição que Temótheo empreende de sua tia dá pistas da personalidade excêntrica da personagem: “Na verdade, eu e tu sabíamos de suas tendências artísticas, mas eu não poderia supor que depois dos oitenta persistisse ainda nessa extrema veleidade de aparecer em público, dançar em circo e de sair por aí, indiferente a todos, como está fazendo agora.” (CERES, 1998, p. 62). A maneira como o narrador a descreve parece tentar estabelecer para quem o lê um diagnóstico de insanidade. Contudo, através de sua narrativa, fica difícil acreditar completamente na sanidade do próprio Temótheo.

O narrador, então, decide entrar na política e ingressar na Associação de Proteção aos Direitos dos Homens para “lutar pelo povo e resolver de vez os seus humores” (CERES, 1998, p. 63). Tudo isso porque, segundo ele, “o chefe geral de Estrela tomou a inesperada providência de meter nas grades os assassinos e corruptos da cidade. O que resultou uma situação insustentável para os demais. *Tu crês que a cidade ficou vazia de funcionários, policiais e de representantes da lei?*” (CERES, 1998, p. 63, grifo nosso). É aqui que surge a crítica à corrupção mencionada por Araújo (2007), narrada em tons de humor. A decisão do chefe geral de Estrela, contudo, resulta em ainda mais problemas para a população:

*Aí, então, ratos de verdade tomaram conta de Estrela e as febres começaram a atacar as crianças. O lixo cresceu nas estradas, foi se acumulando nas ruas e logo ressuscitou o vírus da febre branca que sumira há mais de cem anos. Os padres, os médicos e os assistentes sociais que não foram presos como ladrões e escaparam da febre, saíram pelas ruas vacinando os doentes, queimando substâncias contra mosquitos venenosos, pondo cloro na água que se bebia.* (CERES, 1998, p. 63, grifos nossos)

Nessa passagem, a expressão “ratos de verdade” faz referência tanto às palavras da tia Clara (“o homem tem que realizar coisas grandiosas ou não passa de um rato” (CERES, 1998, p. 62)) quanto sugere uma associação àqueles que haviam sido presos por assassinato e

corrupção, que constituiriam outra categoria de rato, tento em vista o pensamento popular que associa esse animal à falta de coragem ou a criaturas sujas e indesejadas. Diferente do conto “Olho de besouro”, em que a convivência com o mundo animal atinge resultados positivos para a população do Vale, a proximidade dos moradores de Estrela – aqui interpretada como um espaço mais urbanizado, ou seja, mais ligado à cultura do que à natureza – com o mundo animal traz consigo doenças e um sentimento de repulsa: é preciso queimar substâncias contra mosquitos venenosos. Ainda, no sentido alegórico, o animal (neste caso, o rato) é associado a características negativas, como covardia, corrupção e outros crimes. A relação entre humanidade e animalidade é insustentável no contexto da narrativa, assim como verificado em outros contos de Clarice Lispector e de Heliônia Ceres aqui estudados.

Outra obra literária que dispõe os mesmos elementos (ratos, corrupção, o mundo sujo) é o conto “O seminário dos ratos”, de Lygia Fagundes Telles, que possui uma premissa semelhante. Enquanto a população sofre com a proliferação desenfreada de ratos, um grupo de figuras políticas propõe uma série de encontros burocráticos – que parecem não contar com a participação de representantes do povo – para que se encontre uma solução que, na verdade, nunca surge. Enquanto isso, a população continua sofrendo as mazelas trazidas pela invasão dos roedores. Ironicamente – e, aqui, há outra semelhança com o riso ácido do conto de Heliônia Ceres – um dos agentes políticos do conto é referido como “Secretário do Bem-Estar Público”:

- Só se fala em povo e no entanto o povo não passa de uma abstração.
- Abstração, Excelência?
- Que se transforma em realidade quando os ratos começam a expulsar os favelados de suas casas. Ou a roer os pés das crianças da periferia, então, sim, o *povo* passa a existir nas manchetes da imprensa de esquerda. Da imprensa marrom. Enfim, pura demagogia. Aliada às bombas dos subversivos, não esquecer esses bastardos que parecem ratos – suspirou o Secretário, percorrendo languidamente os botões do colete. Desabotoou o último. – No Egito Antigo resolveram esse problema aumentando o número de gatos. Não sei por que aqui não se exige mais da iniciativa privada, se cada família tivesse em casa um ou dois gatos esfaimados...
- Mas Excelência, não sobrou nenhum gato na cidade, já faz tempo que a população comeu tudo. Ouvi dizer que dava um ótimo cozido! (TELLES, p. 103-104, 2009, grifo da autora)

Tanto o conto de Lygia Fagundes Telles quanto o conto de Heliônia Ceres retratam uma calamidade na saúde pública envolvendo roedores que, no fim das contas, são apenas sintomáticos do problema principal: os verdadeiros ratos, aqueles cúmplices da corrupção e da prevaricação; indivíduos colocados em postos representativos para dar voz ao povo, mas que

assim não fazem. Ambos os contos trazem ainda mais uma ideia em comum: a noção de povo. Para Giorgi (2016):

o “povo” nunca foi – nunca será – “humano”: foi, e continuará sendo, o testemunho desse limite, que comparte com o animal, a partir do qual se traçam hierarquias de classe, raciais, de gênero, sexuais etc., mas a partir do qual também se alteram, se deslocam e se impugnam. Precisamente porque o “povo” é a instância, como diz Agamben (1995), de uma divisão constitutiva entre *bios* e *zoé*, entre vida digna e vida irreconhecível, é que convive junto com o animal nessas zonas fronteiriças do social e da pertença à língua e à cultura: essa convivência é um nó de intensidades políticas que a literatura desdobrará como resposta e desafio. (GIORGI, 2016, p. 107-108)

Similarmente, Lemke (2018, p. 16, grifo nosso) relembra que, para Foucault, os “objetos da biopolítica não são existências humanas singulares. São suas características biológicas, *alçadas ao nível populacional*”. Mais adiante, o autor ainda explica que essa noção de população representa “uma entidade biológica independente: um “corpo social” que se define por meio dos processos e fenômenos que lhe são próprios, como taxas de nascimento e de mortalidade, nível de saúde, longevidade dos indivíduos, a produção das riquezas e sua circulação etc” (LEMKE, 2018, p. 57). Vistos dessa forma, as populações dos contos de Heliônia Ceres de Lygia Fagundes Telles têm seus direitos anulados perante os olhares de seus representantes políticos.

Com o início da invasão dos ratos e as demais mazelas que tomam forma em Estrela, Temótheo escreve para Lucy que a cidade vive “tempo de guerra sem ter disparado um só tiro” (CERES, 1998, p. 64). Curiosamente, porém, ele dá a entender que a cidade já vivia em situação semelhante antes mesmo dos ratos e dos mosquitos venenosos:

Porque tu sabes, mais do que eu, que as guerras *que sempre tivemos por aqui* são as do trânsito (por causa dos motoristas bêbados ou incapacitados que dirigem pelas estradas) ou as da destruição e assassinato de crianças sem pai nem mãe que saem às ruas *feito formigas atrás de restos de comidas*, os policiais resolvem então fuzilá-las *por serem tantas* e ultimamente elas resolveram, também – adivinha o quê? – cheirar cola (essa que se compra para colar sapatos) até caírem de tontas, esquecidas da fome. (CERES, 1998, p. 64, grifos nossos)

Esse lado obscuro da cidade é narrado de maneira casual pela personagem, que logo parte para uma descrição bem humorada da burocratização das reuniões da Associação de Proteção aos Direitos dos Homens, o que confere ao fuzilamento de crianças pela força policial uma imagem de banalidade. Mais uma vez, a associação ao mundo animal é feita de maneira pejorativa e, nesse caso em particular, de forma desumanizadora. As crianças são

muitas e esquecidas da fome, assim como formigas atrás de restos de comidas. Aqui, além de serem consideradas como “vidas por abandonar”, para resgatar palavras de Giorgi (2016), as crianças também são alvos de um processo mais explícito de higienização social<sup>33</sup>.

A descrição das reuniões da Associação demonstra, de forma irônica, um forte contraste com a urgência da calamidade social e pública da cidade:

Tu podes admitir que nas cinco primeiras reuniões a que assisti, permanecemos de pé? Todos sentiam-se confusos com a possibilidade de atentar contra o direito do outro e sentar-se à mesa em primeiro lugar ou no melhor assento. Poderia ser antidemocrático.

[...]

Nós todos, dentro da Associação, pisávamos em ovos, com medo de dizer algo a mais ou a menos que fosse interpretado erroneamente, porque ali as pessoas falam línguas diversas e, todas as vezes que as ideias eram expostas, deveriam ser traduzidas, o que gerava uma demora extraordinária para chegarmos a alguma conclusão. (CERES, 1998, p. 65)

A situação dramática da população de Estrela, assim, acaba sendo prejudicada – e até mesmo colocada de lado – em vista do atraso na tomada de políticas públicas que se apresentam como urgentes. Tudo decorrente de uma diplomacia e uma burocracia exacerbadas por parte dos seus integrantes. Ficam de lado, então, a crise sanitária da cidade e as consequências sociais escancaradas por ela. Como escreve Caponi *et al.* (2013, p. 9), a saúde é “um fenômeno eminentemente biopolítico” e, desse modo, é importante reconhecer “os impactos políticos e sociais dessa problemática e compreendermos as influências que as desigualdades sociais, as diversas estruturas de poder e os diferentes modelos culturais exercem sobre as concepções modernas da saúde, do corpo e da subjetividade”. O controle de endemias surge como um dos espaços privilegiados da “biopolítica das populações<sup>34</sup>” listados por Caponi (2013 *apud* CAPONI et al., 2013):

as políticas de controle de natalidade; o controle das morbidades e endemias (que substituirá o temor pelas grandes epidemias vista como ameaça desde a

<sup>33</sup> Cabe aqui o resgate do termo *homo sacer* desenvolvido por Agamben (2002) e já comentado neste trabalho. Para Giorgi (2016, p. 21, grifo do autor), “O *homo sacer*, enquanto figura daquele que poder ser morto sem cometer homicídio, conecta-se com a *morte animal*, que é um dos temas que aqui me interessam: entra no campo da vida abandonável ou exposta, que é o que se ilumina a partir do animal”. As crianças que habitam as ruas de Estrela são muitas, comparadas a formigas, e a animalização desse grupo posto à margem serve de justificativa para o seu extermínio. Como lembra a professora Susel Olivera da Rosa em seu livro *Bipolítica e a vida “que se pode deixar morrer”* (2012), “a biopolítica está inserida nos ideias de pureza e ordem, e, enquanto cuida-se da vida de uns, autoriza-se a morte de outros. De maneira que a violência não diminui, mas dissemina-se pelo corpo social e político. É uma violência depuradora, que garante a vida de parte da população” (ROSA, 2012, p. 25).

<sup>34</sup> Na mesma direção, ao falar sobre esse poder sobre a vida, Lemke (2017, p. 9, grifo do autor) afirma que, “Para o poder político capitalista, surge o duplo desafio de governar indivíduos que não são apenas sujeitos de direitos, mas indivíduos biológicos. Trata-se de governar a massa de operários e pobres sob a ótica da *população*”.

Idade Média); o estudo e o controle da extensão e duração das patologias prevalentes, pensadas como fatores que debilitam a força de trabalho e implicam custos econômicos para todos; as intervenções sobre a velhice, os acidentes, as doenças e anomalias que excluem os indivíduos do mercado de trabalho; a gestão das relações entre espécie humana e o meio externo, seja que se trate de problemas com o clima e a natureza (os pântanos, por exemplo), ou com o meio urbano. Nessas estratégias de intervenção se articulam diversos domínios do saber e da ação política. Por um lado, os conhecimentos elaborados pela higiene, a medicina social, a demografia e a estatística, por outro as estratégias de poder que adotam a forma de esquemas de regulação, gestão, assistência, controle de riscos e mecanismos de segurança. (CAPONI, 2013 *apud* CAPONI et al., 2013, p. 100-101)

A política adotada pelos representantes de Estrela para lidar com a crise da cidade é a da omissão. Não há controle nem intervenção sobre a febre branca que assola a cidade, pregando-se a lógica biopolítica do “deixar morrer”, que Bazzicalupo (2017, p. 85) define como aquele que “carrega consigo a progressiva marginalização e o depauperamento das faculdades expressivas, de palavra e de escuta que emergem das vivências pessoais de todos os que ficam fora do mercado, afastados ou jamais incluídos”. Similarmente, Araújo (2007, p. 95) escreve que “Querida Lucy” traz em si “uma sutil crítica a problemas atuais do mundo referencial, como o uso dos seres humanos e o seu abandono, quando não mais servem ao mundo das relações utilitárias”. Aquele que não atende mais aos fins capitalistas, pode ser descartado da sociedade sem justa causa.

A partir do ingresso do narrador na Associação, tia Clara deixa de aparecer. Os impasses nas reuniões do grupo, contudo, continuam:

[...] logo deveriam levar gravadores (para policiar a própria linguagem), *com medo de atentar contra os direitos humanos*, um professor de língua, da própria nacionalidade (para consultas imediatas) e alguns dicionários: de significação da palavra, de sinônimos, além de um outro de sintaxe e de concordância.

Vê que isso não era fácil. *O direito dos homens era muito sacrificado*. O que aliás não era propriamente correto, pois todos ali recebíamos estipêndio para discuti-los, mas, isso de consultar dicionários, roubava todo o tempo de tão longas reuniões. (CERES, 1998, p. 66, grifos nossos)

Ironicamente, o receio de “atentar contra os direitos humanos” das pessoas que compunham a Associação contrasta diretamente com a negligência dos direitos humanos das pessoas de Estrela, em especial os direitos de suas crianças, vítimas da febre mas também de um genocídio que, aparentemente, era do conhecimento de todos. Roberto Sarmiento Lima, em seu ensaio *O riso em Heliônia* (2009), escreve que a ironia nas obras de Heliônia Ceres é

não apenas uma “ironia-consciência de si e dos ardis do trabalho literário”, mas também o “habitual riso que recai sobre as velhas instituições caindo de podres” (LIMA, 2009, p. 65). Nesse caso, é a instituição política de Estrela que cai aos podres e revela a banalidade das discussões de seus integrantes em frente às necessidades reais e urgentes da população naquele momento<sup>35</sup>.

Algum tempo após a entrada da personagem da Associação, tia Clara volta mais uma vez; agora, com uma pergunta “maluca e debochada”: “porque não vais dançar no circo?” (CERES, 1998, p. 67). O narrador, ainda que incrédulo com a pergunta, queria agradá-la: “Fui procurar o único circo que havia em Estrela, circo mambembe, falido. Tia Clara me pressionava.” (CERES, 1998, p. 68). A sequência de acontecimentos inusitados do conto traz à nota a escrita “inusitada” da autora:

Nos contos da escritora alagoana, a descrição de espaços insólitos e o relato de dados absurdos, levam-na a reescrituras inusitadas, que desconstroem. [...] a intensa atração pelas coisas (sobre) naturais, a atmosfera alucinante, a ambiguidade nas relações entre o indivíduo e a realidade, a linguagem do absurdo e a eterna busca da condição humana. (NASCIMENTO, 2011, p. 32)

Nessa busca da condição humana, passando pelas ambiguidades da relação com a realidade, Temótheo acaba por fascinar-se com os palhaços e trapezistas do circo, pois, segundo ele, seriam capazes de trabalhar juntos em prol de uma causa em comum, sem se preocuparem com mudanças culturais ou direitos humanos, mas apenas com acrobacias. Após o encontro, ele resolve formar sua própria trupe e tentar ajudar a população de Estrela de outra forma: através da arte e da conscientização:

Aluguei um carro de som e saímos pelos bairros pobres tentando salvar da peste o povo de Estrela, a dizer-lhe que *não podiam conviver com moscas* nem apanhar comida dos monturos, deviam lavar as mãos antes das refeições e evacuar nas latrinas. *Logo percebemos que não havia refeições, latrinas e até mesmo água. Nós somos para eles com arautos de um mundo inexistente.* Os homens e as mulheres ali estavam completamente desarmados diante do que dizíamos porque tudo remontava à infância de seus pais, que jamais falavam dessas coisas. Eles não se dão conta da miséria em que vivem e, como reis poderosos, desafiam os vírus que os atingem com uma indiferença de causar espanto. (CERES, 1998, p. 68-69, grifos nossos)

---

<sup>35</sup> Difícil não lembrar-se da tentativa recente, no nosso país, da aprovação da PEC 3/2021, a chamada “PEC da imunidade”, que propõe ampliar a blindagem parlamentar em caso de falta com suas posições e responsabilidades enquanto deputados e senadores. Isso tudo no mesmo momento em que nosso país encara a maior crise sanitária dos últimos cem anos com a pandemia de Covid-19.

Além de mais uma referência aos malefícios da proximidade com o mundo animal – conviver com as moscas representava um perigo –, é notório que a tentativa de alertar a população sobre as formas de transmissão do vírus expõe o fato de que o descaso com as pessoas de Estrela é estrutural. A situação de abandono remonta à infância da geração anterior àquela que agora sofria com a peste, acentuando a situação de negligência de toda uma comunidade.

Ao escrever sobre os processos de poder e de saber que tentam controlar a vida, Foucault (2014) afirma que:

O homem ocidental aprende, pouco a pouco, o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político [...]. (FOUCAULT, 2014, p. 154)

É a partir dessa noção de estarem encarregados da vida, e não necessariamente da morte, que esses poderes exercem sua influência sobre o corpo. Contudo, em “Querida Lucy”, a população de Estrela não vê as forças que agem sobre as condições de existência serem repartidas “de modo ótimo”. Muito pelo contrário. Elas tornam-se vidas abandonadas (GIORGI, 2016).

A alternativa encontrada por Temótheo para ajudar a população é a de ao menos garantir-lhes alimentação, ensinando-lhes a plantar a própria comida, através de pantominas de teor educativo. Ao tomar essa ação e conseguir ajudar minimamente a população de Estrela, a tia Clara surge mais uma vez:

Aí aconteceu o que te quero contar. De dentro do meu espanto apareceu tia Clara. Tu crês que ela veio fantasiada de palhaço, dando cambalhotas no ar e fazendo números que nem podes crer? Será que é isso mesmo o que ela quer que eu faça? Sei que agora não estamos fazendo jogo de palavras. (CERES, 1998, p. 69)

No fim, descobre-se que a família do narrador já contava com diversas pessoas que trabalharam em circo e Temótheo decide acatar de vez a vontade de tia Clara: “No momento, inesperadamente, eu assumi o circo e tia Clara dança.” (CERES, 1998, p. 70). Interessante pensar, com esta resolução, a posição de importância que o conto dá à Arte em um momento tão delicado e calamitoso. Os políticos, aqueles dos quais se deveriam esperar políticas públicas satisfatórias e concretas para lidar com a peste em Estrela, acabam, ao contrário, por negligenciar a situação de sua população, que sofre um genocídio sanitário e policial,

enquanto aqueles que deveriam prover medidas de solução canalizam seus esforços para questões de menor importância e urgência. É por meio da Arte, e não da Política somente – é inegável o caráter militante e político de diversas manifestações artísticas – que os moradores de Estrela encontram alguma forma de amparo sanitário e social para a crise com a qual se deparam. Um conto necessário e atual.

### O olhar animal em “O búfalo”

Apesar de originalmente não fazer parte da fauna nacional<sup>36</sup>, o búfalo possui uma recorrência significativa na zooficção brasileira. Um desses exemplos pode ser encontrado em *A obscena senhora D*, no qual Hilda Hilst, em sua obra sobre luto e loucura, traz uma narradora-personagem que, em determinada passagem, vê-se como um grande búfalo úmido e lúcido:

Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente [sic] despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros

Senhora D, a viva compreensão da vida é segurar o coração. me faz um café E nos escuros, eu búfalo não temo, sou senhor de mim, não sei o que é escuro mas estou amoldado, a água nos costados, *deslizo para dentro de mim*, encantamento de um focinho de águas, nem te pressinto, vibro as patas, sou senhor do meu corpo, um grande corpo duro, eu búfalo sei da morte? eu búfalo rastejo o infinito? (HILST, 2001, p. 17, grifo nosso)

A transformação mental em búfalo parece fazer parte do processo de confrontação com o luto, em um esforço de distanciamento do humano e do controle de si mesmo (“sou senhor de mim”; “sou senhor do meu corpo”). Daí o desejo de emular um animal que, segundo a narradora, embora ainda empreenda a procura pelo outro, não teria ciência da morte. Aqui, a figura do búfalo surge como um elemento importante na tentativa de negação

---

<sup>36</sup> Vale lembrar, contudo, do uso extensivo e da criação do animal, o búfalo, na Ilha do Marajó, onde ele é predominante. Além disso, é importante notar o elemento comum a várias outras culturas e sociedades em relação ao búfalo, desde o animal totêmico, de abate ritual, no sudeste asiático, passando pela presença do búfalo entre os colonos e os nativos da América do Norte – para só ficar nesses dois exemplos. Na Índia e em partes da África é notável a sua presença e função. Tudo isso, evidentemente, deve ser considerado em meio às reflexões sobre a presença literária e artística do animal na cultura de diferentes povos e culturas.



da ausência do outro, etapa importante no processo de luto, o que, por si só, é subsequente a outro processo mais profundo: o autocontrole do próprio ser.

Presença marcante também é a do búfalo em *Harmada*, romance de João Gilberto Noll. Em uma das várias passagens oníricas comuns aos textos do escritor, o narrador-personagem vê-se sozinho em meio a uma tempestade. É então que uma suposta metamorfose acontece:

O grito estranho de um animal, e eu estava coberto por uma pele escura. Não, eu não estava coberto por uma pele escura. Eu era a pele escura e quis me esconder porque já não me reconhecia, eu já não era eu.  
[...]  
Olhei para o meu sexo desproporcional, animalesco.  
A princípio tive nojo. Não conseguia me imaginar vivendo no meu corpo sem ser acometido por uma náusea – meio assim como se eu não pudesse suportar a matéria embrutecida que me constituía. Mas, naturalmente, sem tardança, *fui arremessado para o centro de mim*, mais ou menos na altura do estômago: num clarão atordoante, de um golpe me despi de qualquer nojo, e em troca me desceu um bem-estar, nada rejubilante mas certo, qual uma roupa nova que simplesmente obedecesse às minhas medidas<sup>37</sup>. (NOLL, 2013, p. 69, grifo nosso)

Tanto na passagem de *A obscena senhora D* quanto na de *Harmada*, a transformação em búfalo representa mais do que uma suposta transformação física e psicológica em animal, visto que também indica um movimento para dentro de si, uma reativação das individualidades de cada uma das personagens (uma desliza e a outra é arremessada para esse centro), o que lembra a presença animal ativa mencionada por Nunes (1989). Mais adiante, na passagem de Noll, o contato com a alteridade animal ganha também teor erótico:

Veio se aproximando um animal estranho, que eu nunca vira antes, um pouco búfalo talvez por sua aparente força [...].  
O animal ficou com a traseira virada para mim. Tudo indicava, uma fêmea.  
[...]  
— É um animal de pele escura como a minha, e é uma fêmea sim.  
Então, de repente, não havia mais nada a se interpor entre mim e ela.  
As ancas rijas, poderosas.  
E quando vi o meu sexo pronto não tive tempo de me assombrar com a pujança que eu nunca vira antes e fui ali, botei as mãos enormes e escuras sobre as coxas daquela a quem eu ainda nem sabia que nome dar e meti, meti fundo, e ela respondeu com um som mais fundo ainda, que a princípio me assustou por sua vibração tão colossal que chegou a revolver brutalmente as minhas entranhas, mas que num segundo instante trouxe a minha própria voz

<sup>37</sup> Vale-se apontar, aqui, a curiosa utilização, na mesma passagem, dos termos “nojo”, “náusea” e “bem-estar” (referência, por oposição, à noção de “mal-estar”), conceitos tão caros à ficção de Clarice Lispector, como já demonstrado neste trabalho.

à tona e eu também urrei com o mesmo timbre impressionantemente côncavo, cheio, e monumental... (NOLL, 2013, p. 69-70)

Dessa forma, a aproximação com o mundo animal dá-se também no contato íntimo com o outro não humano e não apenas consigo mesmo. O ato sexual entre o narrador-personagem – metamorfoseado em búfalo – e a fêmea que surge logo em seguida consoma a aproximação com o mundo animal.

Clarice Lispector também recorre ao mesmo animal no conto “O búfalo”, escrito em fins da década de 1950. Na narrativa, a protagonista, após uma forte desilusão amorosa, ronda um zoológico na tentativa de aprender com os animais a odiar, em uma busca de um alvo para todo o seu ódio, mas sente dificuldade em encontrá-lo, “[...] *sem conseguir encontrar dentro de si* o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio, ela que fora ao Jardim Zoológico para adoecer” (LISPECTOR, 2016, p. 248, grifo nosso). É interessante notar como, diferente de outras personagens de Clarice Lispector, é a própria heroína que busca a sensação de mal-estar: “procurou a tepidez impura, o prazer percorreu suas costas até o mal-estar, mas não ainda o mal-estar que ela viera buscar” (LISPECTOR, 2016, p. 250).

Diferente das obras de Hilda Hilst e de João Gilberto Noll já citadas, a personagem aqui ainda não consegue atingir o centro de si, o que, curiosamente, ela só conseguirá fazer mais adiante, ao deparar-se com o búfalo, aproximando, enfim, a experiência da personagem de Clarice Lispector com as das personagens de *A obscena senhora D* e *Harmada*. A ida ao zoológico ilustra muito bem essa busca pelo mal-estar através do sentido da visão. De acordo com Oliveira (2016, p. 17, grifos do autor), “O zoológico é o lugar do olhar por excelência. Mas de um olhar unilateral: diferente da experiência de Derrida, neste caso, o olhar tem um objeto determinado e um sujeito definido pelo limite dos ferros que fazem deste um lugar de *espetáculo* e de *exibição*”. Nesse espaço, portanto, a importância do olhar é inegável.

Ironicamente, a personagem é descrita como uma invisível em diversos momentos do conto, como na passagem “[...] e como não era uma pessoa em quem prestassem atenção, encolheu-se como uma velha assassina solitária, uma criança passou sem vê-la” (LISPECTOR, 2016, p. 252). É curioso que uma personagem que não é vista por seus iguais vá justamente até um local de espetáculo e de exibição, um “lugar do olhar por excelência”, à procura de um ódio animal que lhe servisse de vazão ao seu próprio.

Ainda mais curioso, a personagem logo percebe, é que o ato do olhar não acontece de maneira unilateral naquele espaço, como sugerido por Oliveira (2016) em relação aos zoológicos. Acontece que o animal em Clarice Lispector possui aquela potência ativa já

mencionada, o que subverte a nossa impressão superficial do mundo animal. O olhar animal citado por Derrida (2002) age no conto através de indivíduos múltiplos, um deles sendo o macaco: “Um macaco também a olhou segurando as grades, os braços descarnados abertos em crucifixo, o peito pelado exposto sem orgulho. Mas não era no peito que ela mataria, era entre os olhos do macaco que ela mataria, entre aqueles olhos que a olhavam sem pestanejar” (LISPECTOR, 2016, p. 249).

Além do macaco – e anterior ao contato com o búfalo – a personagem também se torna objeto do olhar de outros animais, como o de um camelo e o de um quati. Antes não vista pelos humanos, são os animais que a legitimam através do olhar. Sua procura, no entanto, persiste, passando pelo casal de leões (cheios de amor), pela girafa (de tola inocência), pelo hipopótamo (um rolo roliço de amor humilde), pelos macacos (felizes como ervas), pelo elefante (uma potência docilizada) e pelo camelo (com olhos de paciência) e quati (curioso como uma criança) já mencionados. Todos esses encontros, inversamente, lhe transmitem amor e docilidade e, por isso, não servem ao propósito de exercitar seu ódio.

Similarmente ao que acontece com os encontros animais, a natureza como um todo transborda sentimentos bem menos inóspitos, visto que, como ressaltado diversas vezes durante o conto – aquele uso da repetição já indicado anteriormente – era primavera:

Os olhos baixos viam o chão entre os trilhos. O chão onde simplesmente por amor – amor, amor, não o amor! – onde por puro amor nasciam entre os trilhos ervas de um verde leve tão tonto que a fez desviar os olhos em suplício de tentação. A brisa arrepiou-lhe os cabelos da nuca, ela estremeceu recusando, em tentação recusando, sempre tão mais fácil amar. (LISPECTOR, 2016, p. 250-251)

A primavera (presença potencializada do mundo vegetal) a incomoda. Como lembra Nascimento (2012, p. 33), “tudo em volta lhe desperta um sentimento de amor ou de comiseração. A história enfatiza o acasalamento dos animais, o convite à cópula e ao afeto. Tudo o que a personagem ressentida não quer”. Diferente de Ana, protagonista de “Amor” que via na natureza uma ameaça sedutora, a personagem do conto “O búfalo” vê na presença e potência da natureza sinais de reiterada afronta. A situação muda de figura quando ela finalmente se depara com o búfalo:

De longe, no seu calmo passeio, o búfalo negro olhou-a um instante. [...] Talvez não a tivesse olhado. Não podia saber, porque das trevas da cabeça ela só distinguia os contornos. Mas de novo ele pareceu tê-la visto ou sentido.

A mulher apurou um pouco a cabeça, recuou-a ligeiramente em desconfiança. Mantendo o corpo imóvel, a cabeça recuada, ela esperou. E mais uma vez o búfalo pareceu nota-la. (LISPECTOR, 2016, p. 255)

Nesse espaço do olhar, como já mencionado, mais do que observar, a personagem torna-se alvo de observação, colocando a protagonista do conto, em determinados momentos – e, principalmente, no contato com o búfalo –, como o objeto de olhar do outro; esse outro sendo constituído pela alteridade animal presente no zoológico. Essa subversão do lugar comum antropocentrista é projetada já no primeiro parágrafo do conto, no qual a personagem, do lado oposto das grades, sente-se “enjaulada pelas jaulas fechadas” (LISPECTOR, 2016, p. 248). Assim, há uma troca entre o lugar da observadora e o lugar da observada. Como explicitam as palavras de Nascimento (2012, p. 35), “a figura do animal em Clarice é também intensamente desfigurante. Antes de tudo, desfigura nossos pré-conceitos para com os animais e para com a diferença em geral”.

Ainda, segundo Maciel (2016, p. 86), o olhar do búfalo leva “a mulher ao limite abissal do humano, como se a desvelasse, colocando-a em situação de perda e vertigem”, modificando a si mesma. Isso decorre do fato de que o animal em Clarice tem o ser à flor da pele (NUNES, 1969), e é no ódio descomedido que a personagem vê no búfalo que ela encontra o que viera buscar. É no contato com o búfalo que o conflito interno da personagem perante sua desilusão amorosa vai ser materializado, segundo Evando Nascimento:

O búfalo, ao menos por projeção, materializará o ódio que ela deveria sentir pelo homem, mas que ainda então se consumava em amor. Ao experimentar o ódio mesclado de amor pelo búfalo, ela se animaliza<sup>38</sup> (liberando seu instinto) ao tempo em que o búfalo se humaniza (ao menos provisoriamente e por projeção, assumindo suas “pulsões”). Os papéis prefixados se intertrocam, retirando a capa de predeterminação do sentir exclusivo, ou bem humano, ou bem animal. (NASCIMENTO, 2012, p. 33)

É nessa troca de papéis que a personagem consegue, enfim, exteriorizar o seu ódio e, finalmente, atingir aquele centro de si que o búfalo também representa em Hilda Hilst e em João Gilberto Noll. Contudo, o contato com o ódio do búfalo também a leva ao oposto extremo, à semelhança do que acontece com Ana em relação ao cego de “Amor”: “Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo” (LIPESCTOR, 2016, p. 256).

---

<sup>38</sup> Para Nascimento (2012), a personagem “se animaliza”; para Maciel (2016, p. 86), a personagem “se humaniza”. Esse suposto contrassenso é trazido aqui, na verdade, para ilustrar a complexa – e por vezes tênue – distinção entre o humano e o animal. Visto que o humano é, primeiramente, um animal, como definir onde começa um e termina o outro?

Esse conflito entre amor e ódio pelo búfalo demonstra bem a relação entre humanidade e animalidade na nossa cultura ocidental, a relação do olhar do outro que também somos nós. “Como pode um animal olhar vocês na face?”, já se perguntava Derrida (2002, p. 23). É o que faz o búfalo:

Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com o que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. (LISPECTOR, 2016, p. 257)

O búfalo, menos cativo, ainda consegue manter sua independência total (NUNES, 1969), e essa independência – essa força ativa – atravessa as grades da jaula e atinge a personagem humana. “Tranquilo de ódio”, o búfalo lhe comunica algo e ela o vê de igual para igual, olho no olho, o que leva ao estado final de epifania do conto, no qual a personagem é atingida por uma vertigem que a leva ao chão. É o resultado da visão do “limite abissal do humano” narrado por Derrida (2002):

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, p. 31)

O anúncio de si mesma é o que a personagem consegue alcançar ao encarar os animais de frente e ultrapassar as fronteiras que os dividem de si. Tudo isso porque o animal não cessa de olhar, “permanece olhando” (OLIVEIRA, 2016, p. 11).

### **A impossibilidade de conciliação em “As bruxas? Elas existem, sim!”**

A voz narrativa de “As bruxas? Elas existem, sim!” inicia o conto narrando eventos de sua infância, referindo-se a uma vizinha que instaurava medo nas crianças da região. Elas “a chamavam e ela aparecia com pedras nas mãos, tão pequena, menor do que Rosinha de quatro anos, decerto anã, usava vestidos longos e criava pássaros, galinhas, ratos e gatos que comia crus.” (CERES, 1998, p. 71, grifo nosso). Aqui, a descrição da suposta bruxa assemelha-se à

de Pequena Flor de “A menor mulher do mundo”: uma pequena mulher – tida como anã – associada ao mundo animal e que ocupa o lugar de “outra”, em oposição a um “nós” supostamente mais civilizado.

Comparando com “Olho de besouro”, há uma inversão de perspectiva no que diz respeito ao contato e ao ato de ingerir o animal. Lá, Ubaldo come ovas de peixe como parte do processo de absorção dos dotes animais, algo que é visto por seus descendentes como parte positiva e importante da mitologia familiar. Aqui, não só o convívio, como também – mais especificamente – o consumo do corpo animal, são vistos como constituintes que uma imagem do grotesco. Diferente de “Olho de besouro”, a narrativa é comandada por alguém que enxerga o contato com o animal a partir de um ponto de vista exterior e, por isso, o considera anormal. A narração prossegue no relato:

Nós pulávamos para o chão e ela nos atirava pedras e areia e, novamente, nos atirava pedras e nos aguardava rente ao muro, dentro do muro, nós apenas a pressentíamos.  
 Não dá para precisar por que morava sozinha naquele lugar. Ela era alguém que povoava o muro, *um duende? Uma bruxa* de quem nós não podíamos nos aproximar porque Das Dores dizia que nos aprisionaria, *como fazia com seus bichos* e nos devoraria para sempre. (CERES, 1998, p. 71-72, grifos nossos)

Vê-se que a maneira encontrada para lidar com aquela figura tão pequena e que se escondia dentro do muro é a de associá-la ao campo do inumano e do fantástico, como um duende ou uma bruxa. Tudo isso rodeado pelo medo que Das Dores pregava às crianças. A veracidade dos acontecimentos, contudo, é questionável, assim como era de se esperar de uma narrativa de Heliônia Ceres. Trazendo mais uma vez o ilustre trabalho de Nascimento (2011) sobre as obras fantásticas da escritora alagoana, reforça-se que, em suas obras:

a realidade objetiva é implacavelmente derrotada pelos estados alucinógenos das personagens, caracterizados como elementos fantásticos e aqui utilizados como recursos narrativos para que a imaginação, a fantasia e o próprio ato de criação transformem-se em artifícios técnicos capazes de criar a atmosfera pretendida por Heliônia Ceres e recuperar uma realidade. (NASCIMENTO, 2011, p. 29)

Em “As bruxas?...”, a realidade objetiva é colocada em cheque nem só pelos possíveis estados de alucinação das personagens envolvidas, mas também pela fragmentação e alteração próprias da memória. A realidade recuperada pela memória não será jamais a realidade vivida tal qual como foi. Assim, as incertezas acerca dos relatos da voz narrativa são multiplicadas.

A narrativa se inicia com a observação de que as lembranças daquele tempo são “vagas, esfumadas” (CERES, 1998, p. 71) e que, após os relatos narrados, “um espaço vazio. Outras lembranças que seguramente não me chegam ao consciente.” (CERES, 1998, p. 72). Sentindo a necessidade de assegurar a veracidade do “confuso emaranhado de lembranças” (CERES, 1998, p. 72) que lhe acomete, a voz narrativa sustenta: “Suponho que a muitos isto parecerá ilusão, quem sabe fantasia, mas não é.” (CERES, 1998, p. 72). O recurso de descreditar seu relato desde o início é comum a narrativas fantásticas e lhe confere ares de veracidade (TODOROV, 2004).

Depois de um tempo, as crianças deixam de ver a suposta bruxa que mora dentro do muro e a voz narrativa justifica-se em nome dos demais: “Creio que crescemos e passamos a ir à praia e a namorar, passamos para novas casas, tivemos filhos e nos ocupamos em ganhar dinheiro e a carregar as pedras do caminho.” (CERES, 1998, p. 72). Logo adiante, já adulta, a personagem passa a considerar a possibilidade de que nada daquilo era real e atribui as impressões fantásticas da vizinha às histórias contadas por Das Dores:

Nesse confuso emaranhado de lembranças que me acomete, *cheguei a pensar que a vizinha do quintal eram os medos de nossa infância cristalizados em alegorias*, tão a gosto de Das Dores, *ela nos contando estórias encantadas* e nos fazendo ver a casa de São Jorge, lá dentro da lua, de onde saía montado no corcel branco, a passear os céus com sua espada de fogo na mão, para espantar o demônio ameaçador do trono de Deus. Das Dores partira, *não sem antes mostrar-nos o ponto do muro onde morava a bruxa que comia nossos coelhos*. (CERES, 1998, p. 72-73, grifos nossos)

Assim, ao inserir os relatos fantasiosos de Das Dores, Heliônia Ceres fomenta ainda mais a incerteza sobre a veracidade dos fatos, através de uma meta-narrativa que estabelece um paralelo competente com a narrativa central da história. Assim como os havia feito ver a casa de São Jorge, dentro da lua, num relato que a personagem põe no campo das “estórias encantadas”, Das Dores também indica, antes de morrer, o “ponto do muro onde morava a bruxa”. Maria de Lourdes do Nascimento toma o muro de “As bruxas?...” como o símbolo da separação. Para ela a bruxa:

Seria a representação do “eu” isolado, o que está no lado de lá; e as crianças, os “outros” que estão no lado de cá – duas fases da vida: infância e velhice. A personagem-narradora surge quando adulta – fase intermediária – para contar o fato e para se reconciliar com o passado. Uma tentativa de unir os contrários? É possível se for levado em consideração que os medos guardados geraram as inseguranças e as fragilidades que fizeram com que as crianças vissem na pessoa da velha senhora – uma bruxa. (NASCIMENTO, 2011, p. 99)

O dualismo “eu/outros” da narrativa traz consigo outros desdobramentos: infância/velhice, fantástico/real, natureza/cultura, animal/humano. A oportunidade de conciliação desses opostos surge quando a personagem descobre, através de antigos conhecidos, que a pequena mulher havia morrido. A notícia lhe abala e ela decide ir até o enterro para poder pedir perdão pelas invenções que ela e as outras crianças costumavam criar sobre a pobre vizinha. “Agora eu tinha filhos e sabia. Queria reencontrá-la e pedir-lhe perdão – até não importava que estivesse morta.” (CERES, 1998, p. 73). O objetivo da personagem é, por assim dizer, o de quebrar o muro entre a mulher de sua infância e si mesma.

Assim como, em Clarice Lispector, “a condição animal do ser humano e a sua recíproca (a condição humana do animal) são dois dos pilares de sustentação da viga mestra” do seu pensamento (SANTIAGO, 2006, p. 160), em Heliônia Ceres “há essa preocupação com uma boa relação entre o homem e a natureza” (NASCIMENTO, 2011). As narrativas das autoras, contudo, nem sempre alcançam a conciliação desejada.

Mesmo admitindo que ela e as outras crianças pudessem estar erradas sobre aquela a quem costumavam chamar de bruxa e que tudo não havia passado de invenção, a personagem demonstra apreensão em encontrar-se novamente com aquela pessoa que havia marcado sua infância de maneira tão assustadora. Ela narra: “Comprei algumas flores e fui levar-lhe, *fazendo de conta, no entanto, que me sentia feliz e não carregava o coração oprimido.*” (CERES, 1998, p. 73, grifo nosso).

O encontro com a pequena mulher, já no caixão, reitera a imagem do grotesco:

Encontrei lá amigos daqueles dias e pela primeira vez deparei frente a frente com a velha mulher encarquilhada, tão pequena, quase anã, que, agora no caixão, dormia para sempre rendida pela morte. Olhei-a demoradamente, mas que expressão. Parecia pronta para explodir de ódio, pular do caixão que a continha. A expressão abominável me fez recuar de susto. Eu não podia dissimular a certeza de que ela subitamente abriria os olhos e investiria contra mim. (CERES, 1998, p. 74)

A “expressão abominável” de ódio da morta seria, supostamente, direcionada a todos aqueles que a importunaram durante a sua vida. A investida, contudo, vem de uma forma inesperada:

Foi quando surgiu na capela, *a primeira barata, uma enorme barata escura, de casca grossa.* E, logo em seguida, *outras e novas baratas surgiram na capela, tão escuras, enormes, de casca grossa* a esvoaçarem doidamente,



*avançando contra nós, arranhando nossos pescoços, puxando nossos cabelos.*

Perdidos em meio ao espetáculo, todos nós permanecíamos presos, imantados ao chão, espécie de hipnose ou de encantamento. *As baratas investiam também contra as velas acesas*, tentando derrubá-las e se acumulavam nas lâmpadas do teto e dos altares. (CERES, 1998, p. 74)

Na passagem, a fúria da personagem morta emerge por meio de uma imagem animal que aproxima Heliônia e Clarice: a barata. Logo em seguida, as baratas já são várias e suas descrições ajudam a acentuar a ideia do grotesco presente no conto e associado diretamente à mulher anã. Elas não apenas surgem, como também atacam, agredem. Suas investidas contra as velas acesas demonstram uma ação coordenada a fim de desorientar ainda mais as pessoas na capela. Aqui, o animal surge como foco de revolta (GIORGI, 2016). No fim do conto, mais um aceno para o fantástico: “De relance, olhei novamente para ela. Na espantosa cara havia, agora, um esgar diferente – a velha bruxa sorria.” (CERES, 1998, p. 74).

O que o conto apresenta é uma impossibilidade de conciliação. Nas palavras de Nascimento (2011, p. 100), “a metáfora da morte é irônica e não perdoa. Não há união dos contrários. A separação persiste [...]”. Para a pesquisadora, a ofensiva das baratas é o resultado de uma metamorfose similar à de Gregor Samsa:

A imagem do horror é o reflexo da consciência humana, representada na barata. É como se a “bruxa” deixasse um recado: “Mataram-me em vida, como se mata uma barata”. A bruxa, assim como Gregor Samsa, viveu o intenso drama do fenômeno da rejeição. O seu retorno é marcado pela metamorfose: a primeira barata enorme, escura, de casca grossa – é ela. Finalmente liberta, esvoaçando, hipnotizando e encantando. Agora, a sua verdade. (NASCIMENTO, 2011, p. 101-102)

Além de apresentar mais uma metamorfose na obra de Heliônia Ceres – não se pode esquecer-se de Ubaldo, o homem-besouro –, “As bruxas?...” traz ainda à tona o interesse da autora pelos insetos, potência animal cuja recorrência em suas obras possibilita aproximações com os insetos de Clarice, como a barata do quarto de Janair, os insetos de suas crônicas e aqueles “que invadem as grutas de *Água Viva*” (SÁ, 1979, p. 183)

### 3. ZOOLOGIAS REAIS E FANTÁSTICAS

Como se procurou demonstrar até aqui, as semelhanças entre Clarice Lispector e Heliônia Ceres, especialmente no que tange à relação entre humanidade e animalidade, são muitas. Essa dinâmica abre espaço para o conflito entre, por exemplo, natureza e cultura, e para a associação entre os animais e o despertar dos sentidos, visto que eles vivem, ao contrário dos humanos, à flor da pele (NUNES, 1989).

Como ilustração, as personagens dos contos “A menor mulher do mundo” e “Olho de besouro” precisam lidar com o antropocentrismo do pensamento científico, representação da cultura ocidental de caráter urbano e técnico, que as vê como bichos inferiores, principalmente por suas aproximações aos mundos animal e vegetal. Para o explorador francês, a pequena mulher africana é “escura como um macaco”<sup>39</sup>; para os professores da universidade do Vale, a descendente de Ubaldo seria um macaco que, após um grande sortilégio, havia se transformado em humano. Nas duas situações, há um descrédito da relação entre humanidade e animalidade. Sob outra perspectiva, na crônica “Morte de uma baleia”, Clarice vê na noção de “tornar-se humano” um sacrifício de nossa animalidade:

Sou uma feroz entre os ferozes seres humanos – *nós, os macacos de nós mesmos, nós, os macacos que idealizaram tornarem-se homens, e esta é também a nossa grandeza*. Nunca atingiremos em nós o ser humano: a busca e o esforço serão permanentes. E quem atinge o quase impossível estágio de Ser Humano, é justo que seja santificado. *Porque desistir de nossa animalidade é um sacrifício*. (LISPECTOR, ANO, p. 96, grifos nossos)

A comparação com macacos perde a conotação pejorativa e ganha ares de grandeza. Para a escritora, reconhecer-se animal é um reconhecimento da própria subjetividade, o que engradece o ser humano de alguma maneira. Segundo Santiago (2006, p. 182), essa passagem revela a subjetividade feminina desabrochada “na sua relação retrocedente com os primatas”. Nascimento (2011) entende essa análise de Santiago (2006) do trecho da crônica de Clarice como uma “âncora” que atua tanto nos textos de Clarice Lispector quanto nos textos de Heliônia Ceres, uma vez que, de uma maneira ou de outra, “ambas fazem a viagem de retorno, metamorfoseadas em primatas: “mulheres-macacos”” (NASCIMENTO, 2011, p. 78),

<sup>39</sup> Outra personagem humana de Clarice Lispector comparada a um macaco é Lóri, de *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres*, obra de 1969 que mais uma vez traz uma personagem representativa da razão humana: Ulisses, um professor de filosofia e interesse amoroso da protagonista. À passagem na qual Lóri não consegue expressar em carta ao amado seus pensamentos da noite não dormida, segue-se: “Porque, se não expressara o inexpressível silêncio, *falava como um macaco que grunhe e que faz gestos incongruentes*, transmitindo não se sabe o quê. Lóri era. O quê? Mas ela era” (LISPECTOR, 1998, p. 318, grifo nosso). Como já apontado neste trabalho, essa não é a única passagem na qual a personagem é comparada a um macaco.

voltando-se para o interior de si próprias. São aqueles que as observam de fora, apegados à noção de razão antropocêntrica, que tomam essa relação com o animal como motivo de inferioridade.

Os animais, representantes desse mundo natural, surgem em Clarice Lispector e em Heliônia Ceres como figuras de intermediação entre um lado e outro, tentando mostrar, na verdade, que os limites entre esses supostos lados – aqui, o humano, lá, o animal – são mais fluidos do que o pensamento antropocêntrico está disposto a admitir. E são os desdobramentos desses contatos com o animal que compõem algumas das narrativas mais marcantes das duas autoras.

Assim como os exemplos trazidos neste trabalho procuraram mostrar até aqui, os animais surgem como arautos desse lado oposto e, embora não seja uma regra, é comum que as autoras também façam uso de outras referências à natureza – como ao mundo vegetal – na construção desse outro lugar. Pegue-se, por exemplo, o início do conto “A campainha”, de Heliônia Ceres:

Somente no inverno de dez anos atrás, as terras ficaram cinzentas assim. Céu, terra, árvore, chão, a mesma cor, as gotas dependuradas nos galhos esperando para cair, água e vento assustando as duas.

[...]

Decerto, por isso ninguém se aventurava a sair. O gado lastimoso mugia em algum pasto da vasta solidão. (CERES, 1998, p. 38-39)

Em meio a essa solidão reforçada por uma percepção hostil da natureza, as duas irmãs, Vitória e Mariana, protagonistas do conto, deparam-se com o mistério da campainha que havia soado sem alguém que a tivesse tocado. Esse é o ponto de partida para uma narrativa de atmosfera que põe em cheque a sanidade das protagonistas, como é o costume das obras fantásticas da autora. O mesmo uso da natureza é feito em “Encontro no escuro”, mais uma narrativa da autora alagoana que, junto com “A campainha”, ajuda a reforçar o rol de contos fantásticos presentes em *Olho de besouro* (1998):

As trepadeiras desciam do telhado e defronte ao portão por onde eu entrara corria um rio largo e fundo. Tranquilo? Não sei por que aquela placidez das águas me assustou. O que teria eu vindo fazer? [...] Um pouco de silêncio, isso era muito importante para mim: o barulho do mundo não me enervava apenas, fazia doer-me os ouvidos. Ali, dentro daquelas águas, eu encontraria, quem sabe, a Iara dos Cabelos Longos fazendo redemoinhos e me arrastando para os boqueirões da minha infância. Estava assustada com aquela placidez. (CERES, 1998, p. 26)

Na passagem, uma mulher da cidade grande busca, no imaginário sossego da vida no campo, um refúgio para o caos de seu mundo, mas encontra, para o seu espanto, uma natureza hostil. Sobre esse conto, Nascimento (2011, p. 57) escreve que “o cenário descrito pela protagonista e narradora é o prenúncio de que algo de ruim vai acontecer porque até a natureza revela-se como inimiga a conspirar no silêncio e quietude de uma tarde que morre para deixar nascer a noite com seus mistérios”. O “algo de ruim” prenunciado pela natureza é o encontro da mulher com a figura “de botas de cano longo e a capa solta” que espanejava ao vento (CERES, 1998, p. 28). Assim como acontece em “Os gatos” e em “A campainha”, a natureza ocupa papel central no estabelecimento da atmosfera fantástica e ameaçadora do conto.

Contraste relevante entre o campo (a natureza) e a cidade (a cultura) é também aquele presente em *A cidade sitiada*, romance de Clarice Lispector publicado primeiramente em 1948. S. Geraldo, o subúrbio que serve de palco e, por que não dizer, de personagem crucial para o romance, é descrito como um espaço que, aos poucos, vai se transformando e ganhando novos ares<sup>40</sup>:

O subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192..., já mistura ao cheiro de estrebaria algum progresso. Quanto mais fábricas se abriam nos arredores, mais o subúrbio se erguia em vida própria sem que os habitantes pudessem dizer que transformação os atingia. Os movimentos já se haviam congestionado e não se poderia atravessar uma rua sem desviar-se de uma carroça que os cavalos vagarosos puxavam, enquanto um automóvel impaciente buzina atrás lançando fumaça. (LISPECTOR, 1998, p. 91)

---

<sup>40</sup> É razoável afirmar que a cidade sitiada do título do livro é tanto São Geraldo quanto Lucrecia Neves, protagonista humana da obra. Tanto o subúrbio quanto a personagem humana passam por um processo de modernização e, nas palavras do próprio romance, de “civilização” (“a civilização se erguia” (LISPECTOR, p. 1609, 1998)), que os colocam no conflito entre natureza e cultura. Vale a pena lembrar que, segundo Giorgi (2016, p. 69, grifo do autor), “civilizar é, antes de tudo, sujeitar os corpos e a vida que os atravessa a uma norma biopolítica que foi europeia, capitalista e formatada em modelos disciplinares, um *bios* definido a partir de signos raciais, culturais e econômicos e que há de produzir, reinventar, formar a partir da segregação de outras formas de vida significadas como não humanas, ou menos que humanas”. Daí que a figura do cavalo, outro animal que ocupa espaço de exclusividade nas obras da autora (SÁ, 1970), é tão mais recorrente no início da narrativa, quando S. Geraldo ainda lembra uma zona campestre, do que na reta final, quando o subúrbio já é apresentado como uma área relativamente urbanizada e “civilizada”. A própria Lucrecia vivencia metamorfoses mentais/ontológicas nas quais se vê como parte dos grupos de equinos que estão por toda parte, elementos marcantes que são daquele S. Geraldo rural (“Mal saísse do quarto sua forma iria se avolumando e apurando-se, e quando chegasse à rua já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus. Da calçada deserta ela olharia: um canto e outro. E veria as coisas como um cavalo”). Ao final do romance, apesar da menor recorrência, a referência aos cavalos continua presente, mesmo que de maneira mais discreta. É que, como apontou repetidamente Nunes (1989), a natureza em Clarice Lispector é sempre mais forte, ela nunca abandona as suas personagens, mesmo quando elas optam por não atenderem ao chamado.

Mais uma vez, o conflito entre natureza e cultura parece insustentável, caótico, inatingível. Logo adiante no romance, é pertinente notar como os cavalos<sup>41</sup> reaparecem na narrativa como os verdadeiros habitantes daquele espaço, como seus ocupantes primordiais: “os moradores [humanos] olhavam com rancor e admiração os grandes animais que invadiam em trote a cidade rasa. E que de súbito estacavam em longo relincho, as patas sobre as ruínas. Aspirando com as narinas selvagens como se tivessem conhecido outra época no sangue” (LISPECTOR, 1998, p. 102-103).

Nos contos de *Olho de besouro* (1998) e de *Laços de família* (1960), as intermediações animais ocorrem, na maioria das vezes (com exceções como a do conto “Olho de besouro”), dentro de narrativas que despontam do cotidiano das personagens. Um passeio de bonde, uma ida à igreja/velório/zoológico, uma viagem de carro com a família etc. são pontos de partida para o enfrentamento com o animal, o que acaba por ser um enfrentamento consigo mesmo, com sua própria subjetividade. Sobre esse contexto cotidiano, Nunes (1989) destaca que:

Verifica-se, no mundo de Clarice Lispector, uma constante reversão do espaço como *ambiência cotidiana* ao espaço geral da existência em sua realidade fáctica. Com essa reversão, que atinge principalmente o meio doméstico e familiar, a vida cotidiana se decompõe, e desaparecem o comum e o banal (NUNES, 1989, p. 113, grifo do autor).

Em sua crítica sobre o conjunto da obra de Clarice Lispector presente em *O dorso do tigre*, publicado originalmente em 1969, o mesmo crítico escreve que “Na ficção de Clarice Lispector, o cotidiano é, a partir de certo momento, completamente desagregado” (NUNES, 1969, p. 126). O crítico ainda endossa que:

Tem excepcional importância, na concretização dessa experiência, o encontro do homem com a natureza orgânica, especialmente com os animais. Dir-se-ia que os bichos que a escritora descreve têm o ser à flor da pele, que eles nos comunicam mais rapidamente do que podem fazer as outras coisas, a presença da existência primitiva, universal, que o cotidiano, o hábito e as relações sociais mantêm represada (NUNES, 1969, p. 125)

Os animais, pois, ocupam papel especial na desagregação do cotidiano referida por Benedito Nunes, como já demonstrado. Semelhantemente, Emanuel Cavalcante menciona na edição de 1994 do romance *O conclave*, de Heliônia Ceres, o “moinho cotidiano” com um dos

---

<sup>41</sup> Para rapidamente lembrar a presença marcante desse animal em outras obras da autora, citam-se os romances *Perto do coração selvagem* (1943), *Água viva* (1973) e o texto curto “Seco estudo de cavalos”, presente no livro *Onde estivestes de noite* (1974).

temas recorrentes no conjunto da obra da autora alagoana, assim como “os desajustes sociais” e “a humanidade e seu fardo, matéria viva que o nordeste engendra, corrói e transforma ou derrota e mutila” (CAVALCANTE, 1994 *apud* CERES, 1994, Orelha do livro). Também mencionando o cotidiano, e na mesma direção do que aponta Benedito Nunes acerca de Clarice Lispector, a professora Simone Cavalcante afirma que o que impressiona em Heliônia Ceres<sup>42</sup>:

é sua capacidade de conciliar duas vertentes aparentemente opostas: o cotidiano prosaico e a narrativa fantástica. Suas histórias, na maioria das vezes, empregam um motivo banal, uma paisagem, um ambiente como pretexto para a construção de novas possibilidades do imaginário. Embora inicie os textos com uma certa ordem cotidiana, nega a previsibilidade realista, utilizando uma linguagem inusitada. (CAVALCANTE, 2005, p. 6 *apud* NASCIMENTO, 2011, p. 31-32)

Partindo do banal, as duas autoras desenvolvem suas narrativas e suas personagens, trazendo, junto com o animal, reflexões no campo do metafísico, como no caso de Clarice Lispector, e no campo do fantástico, caso de Heliônia Ceres. É o animal que surge para desestabilizar as estruturas desse cotidiano antropocêntrico e supostamente seguro e inabalável. Assim como afirma Cortázar (2013, p. 152) ao escrever sobre o “bom conto”, as narrativas curtas das duas autoras trabalham numa “espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento”, visto que essa ruptura (aquela mesma citada por Nunes (1979) ao falar sobre o animal desestabilizador em Clarice Lispector) é explorada até suas últimas consequências pelas duas autoras.

A subversão do banal também está presente em um fazer literário que foge dos padrões tradicionais, não só em termos de conteúdo (os temas abordados pelas autoras), mas também em termos narrativo-textuais. Para Clarice Lispector, por exemplo, “as ressonâncias dos fatos são mais importantes que os fatos” em si (SÁ, 1979, p. 254), ou ainda, em outras palavras, interessa-lhe mais o “intervalo entre os fatos” (SÁ, 1979, p. 264), mostrando que as preocupações da autora vão além dos enredos de seus textos. Não interessa à Clarice Lispector, especificamente, os detalhes da desilusão amorosa da personagem de “O búfalo”, nem o final fatídico da ave de “Uma galinha”, mas sim os ecos desses acontecimentos e os desdobramentos que levam até eles, assim como a exploração interior e existencial das

---

<sup>42</sup> Além dela, Ricardo Ramos fala, em livro de 1982, “Da sua capacidade de criar uma atmosfera, de sugerir um conflito, de habilmente se exercer nos meios tons. Principalmente de arriscar-se no experimental, com tão bons resultados” (RAMOS, 1982, p. 118).

personagens<sup>43</sup>. Caberia aqui, dadas as ressalvas acerca das particularidades do projeto literário de cada autor, o mesmo comentário feito por Jacques Rancière acerca dos contos de Guimarães Rosa:

São margens da história, quase-histórias que desenham as margens de toda história, os momentos em que a vida se separa de si mesma, contando-se, transformando-se em “verdadeira vida”: uma vida que, precisamente, não tem margem, contrariando assim o princípio aristotélico de toda ficção: o de ter começo, meio e fim e dirigir-se do primeiro ao último elemento por um encadeamento combinado de causas e efeitos. (RANCIÈRE, 2018, p. 80)

Ainda sobre esse interesse da autora pelos intervalos entre os fatos e pela fuga de uma estrutura narrativa convencional, tome-se como modelo o início do conto já citado, “O búfalo”: “*Mas era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico*” (LISPECTOR, 2016, p. 248, grifo nosso). O leitor é apresentado à narrativa de maneira abrupta. O recorte narrativo-fotográfico aparentado ao modo de Julio Cortázar de seu conto não tem a preocupação de segurar pelas mãos aquele que o lê para familiarizá-lo ao enredo; em vez disso, inicia o relato com uma conjunção que indica oposição, contraste.

Mas oposição e contraste ao quê? Isso o leitor só fica sabendo depois de imergir no conto, embora essas primeiras linhas já tragam consigo boa parte dos conceitos desenvolvidos na narrativa: o vigor do mundo vegetal e o amor dos bichos em oposição à busca por “carnificina” por parte da protagonista humana, o destaque para o olhar (para os sentidos) e o espaço físico no qual se dá o contato com o outro (o zoológico, espaço de domesticação do animal e de desintegração natural (OLIVEIRA, 2016), noção subvertida pela autora durante o conto). O escritor Assis Brasil, em texto introdutório à edição de 1999 do romance *O lustre*, escreve que:

O que espantou os críticos literários e leitores, nos primeiros livros de Clarice Lispector, foi a autora ter rompido, bruscamente, com a tradição do enredo linear e objetivo, e com as descrições realistas, exteriores. E que ela estava mais interessada nos “desvãos da alma”, como disse um crítico, do que propriamente nas peripécias das ações episódicas. (BRASIL, 1999 apud LISPECTOR, 1999, p. 52)

---

<sup>43</sup> Nunes (1969) escreve que “o que interessa em Clarice Lispector não são os indivíduos em si, mas a paixão que os domina, a inquietação que os conduz, a existência que os subjuga” (NUNES, 1969, p. 117).

Nessa mesma direção da fuga de um fazer literário tradicional que lhe foi contemporâneo, Araújo (2007) escreve que a obra de Heliônia Ceres:

se diferencia dos prosadores alagoanos, avançando em um esteticismo atrelado a autores latino-americanos como Márquez e Borges; nela, e, sobretudo em seu último livro de contos – *Olho de besouro* (1998) – a escritora percorre uma teia narrativa que evolui (ou se enreda) do prosaico ao fantástico” (ARAÚJO, 2007, p. 91)

A professora e crítica alagoana ainda conclui que essa distinção na escrita trata-se de “uma tentativa nordestina de afastar-se dos caminhos regionalista e realista” (ARAÚJO, 2007, p. 92), tendo na abordagem fantástica a maior de suas distinções. Ora na temática, ora na escrita, Clarice Lispector e Heliônia Ceres surgem como pontos fora da curva<sup>44</sup> em seus respectivos círculos contemporâneos. Partindo do banal, as autoras seguem caminhos pouco convencionais para a sua época/região.

Já no tocante à associação feita entre os animais e os sentidos das personagens das duas autoras, procurou-se mostrar neste trabalho como as protagonistas de “Amor” e “Olho de besouro”, para citar apenas dois contos, têm seus sentidos alterados (aprimorados) em decorrência da aproximação ao mundo animal e à natureza em geral. O mundo torna-se outro, uma vez que os filtros pelos quais o espaço cotidiano é experimentado e vivido modificam-se significativamente.

Sobre esse assunto, ao escrever sobre Clarice Lispector – e, mais especificamente, sobre uma passagem do romance *Perto do Coração Selvagem*, de 1943 –, Sá (1979, p. 174, grifos da autora) faz uma distinção entre “sentir” e “pensar”: “*Sentir a vida é viver; pensar a vida será perdê-la? Vive mais quem vive sensivelmente, bem próximo ao mundo animal, aderente ao corpo galopante do cavalo indomável*”. Essa disparidade parece caminhar na mesma direção daquele conflito entre natureza e cultura, entre animalidade e humanidade (razão antropocêntrica):

De maneira similar, a importância dos sentidos – e sua associação ao mundo animal – também é reconhecida em Heliônia Ceres (NASCIMENTO, 2011), sendo *Olho de besouro* (1998) o livro no qual essa importância mais se acentua, como chama à atenção Araújo (2007, p. 96) ao dizer que a narrativa do livro “pode ser representada pela bela metáfora do olho de

---

<sup>44</sup> Não esquecer também do célebre texto de Antonio Candido, *No raiar de Clarice Lispector*, no qual o autor disserta sobre seu “choque” ao ler *Perto do coração selvagem* (1943), primeiro romance de Clarice Lispector: “Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa literatura canhesta a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (CANDIDO, 1977, p. 127).



besouro, o que tudo vê, o que percebe além de nossas fronteiras, o que ilumina e cega para que possamos sempre rearticular novos e belos campos de visão”. Surgem, assim, nas duas escritoras, novos campos de visão, de audição, de olfato, enfim, novas maneiras de sentir o mundo ao redor, transformações advindas do contato com o animal.

Como apontado no início deste trabalho, comparações não pressupõem apenas semelhanças, e a tentativa de aproximação aqui proposta revela também uma diferença significativa no que diz respeito ao tratamento dado ao animal nas duas autoras. Trata-se do movimento de abordar os animais como personagens reais ou extranaturais, como figuras individuais ou como representantes de um todo simbólico.

Heliônia Ceres possui aquela já abordada tendência fantástica, um traço pessoal de suas obras (NASCIMENTO, 2011), em especial de suas narrativas curtas. Os gatos que invadem a casa da família de Julinho, por exemplo, podem ser animais reais, como também podem surgir como “símbolos da fase de dominação de Anita” (MEDEIROS, 2017, p. 19), demonstrando o quanto aquela família burguesa e classista agora reproduzia, mesmo que inconscientemente, as atitudes rigidamente protetoras da antiga governanta, considerada inferior e associada ao mundo animal.

Da mesma forma, as baratas que surgem ao final do conto “As bruxas? Elas existem, sim!” podem ser reais ou representações da fúria da mulher anã, outro corpo feminino inferiorizado por meio de sua associação ao animal. Tanto em “Os gatos” quanto em “As bruxas?...”, os animais estão associados a pessoas percebidas por lentes fantásticas. Por isso mesmo, os animais que emergem das narrativas estão situados no meio da vacilação do fantástico. Essa aura insólita atribuída aos animais – e que paira sobre outros elementos de parte significativa das narrativas de Heliônia Ceres – faz dos bichos criaturas extraordinárias, como é o caso do papagaio do conto “Olavo”, narrativa também presente em *Olho de besouro* (1998):

Ele era profundamente curioso. Conhecia tudo a respeito de sua própria vida e Ofélia sabia-o um enorme sábio que a Deusa Coruja transformara em ave, para satisfação de seus instintos pagãos.  
Olavo filosofava coisas que ela não previa.  
Às vezes, lhe perguntava de onde viera “Eu sempre existi” e lhe revelava que morara numa garrafa e que, lá um dia, desobedecera ordens e fugira. Perdera então as pernas e a pele, em troca, felizmente, de lindas penas verdes. (CERES, 1998, p. 11)

Araújo (2011) enxerga em Olavo um “personagem filamento”, um tipo de personagem contemporâneo que se contrapõe “a grandes narrativas realistas, ou imersas nessa tradição”,

visto que não é “descrito integralmente por nenhum narrador, mas apresentado aos pedaços, em filamentos descontínuos” (ARAÚJO, 2011, p. 68). Em seu conto, Heliônia Ceres não hesita em fornecer uma origem insólita à ave. Contudo, segundo Todorov (2004), em uma passagem passível de ser aplicada em várias outras obras da ficcionista alagoana, um acontecimento considerado impossível não é evidência suficiente para compor uma narrativa fantástica, visto que, no fantástico, o leitor:

deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos (TODOROV, 2004, p. 15).

Assim, o fantástico requer a vacilação do leitor: a dúvida sobre o que é real o que não é. Essa incerteza é lançada por Heliônia Ceres logo no início do conto, na apresentação de Ofélia, uma personagem humana em luto, “cega diante da vida” e arrancando “todo o reboco da parede” (CERES, 1998, p. 10). Nesse estado, a interação com o papagaio pode não passar de alucinações de Ofélia, abalada pelos acontecimentos recentes, tal qual a personagem shakespeariana de mesmo nome.

Desse modo, dada a incerteza inerente ao fantástico, os animais em Heliônia Ceres podem ser interpretados nas duas direções já mencionadas: ou eles são reais, individuais, de carne e osso, interagindo fisicamente com as personagens, ou são imaginários, representantes de um conceito simbólico e agindo como projeções dos anseios e temores das personagens humanas, desestabilizadas psicologicamente por motivos diversos. Segundo escreve Nascimento (2011, p. 34-35), a ficcionista alagoana lança “demorados “olhares metafóricos” sobre os pequenos e estranhos seres metamorfoseados em criaturas “outras”, grandes personagens de suas fantásticas narrativas”. São besouros, morcegos, gatos, baratas, aves, ratos etc. situados neste campo de vacilação do insólito: ora existem, ora não existem. E a contínua incerteza é o que os mantém vivos dentro do projeto literário fantástico de Heliônia Ceres.

Há ainda que se mencionar o caráter revolucionário do fantástico. Para Nascimento (2011), o insólito pode surgir em Heliônia Ceres como:

:

um elemento compensatório para a contista alagoana e os outros autores que, diante da limitação do ser humano em enfrentar a dura realidade, sentem-se compensados quando, na fuga para um mundo fantástico, encontram a alternativa para a liberdade. E nesse mundo onde tudo é plausível e possível, criam o espaço da resistência. (NASCIMENTO, 2011, p. 21)

O conto fantástico da autora que melhor trabalha essa ideia de escapismo em frente a uma “dura realidade” em *Olho de besouro* (1998) é “Querida Lucy”, que retrata uma cidade e população devastadas pela corrupção, pelo genocídio e pelo descaso por parte do poder público. Já na direção de encontrar a liberdade, a diferença é abraçada por todo um clã no contexto extraordinário do conto “Olho de besouro”. Do mesmo modo, o fantástico faz parte de vários processos interiores das personagens de Heliônia Ceres, como a culpa (“As bruxas? Elas existem, sim!”), o luto e a solidão (“Rosália das visões” e “Olavo”) e a insegurança (“Os gatos”). A alternativa ao recurso do fantástico em Heliônia Ceres é a de ceder à loucura, e isso as suas personagens não estão dispostas a fazer.

Essa concepção do fantástico como resistência é ainda intensificada em Heliônia Ceres pela inserção da animalidade. Ao abordar esse tema, o fantástico reforça a ideia do animal como um signo político (GIORGI, 2016), visto que, seguindo o crítico argentino:

O animal no fantástico vem com outro tempo, que é o de uma natureza espectral, vestígio de um universo anterior à modernidade e interrupção das evidências do presente. Trata-se de um *animal virtual*: quer dizer, como umbral ou linha de passagem entre o real e o imaginário, entre o dado e o potencial. (GIORGI, 2016, p. 72, grifo do autor)<sup>45</sup>

Essa “interrupção das evidências do presente” atribuída ao animal no gênero fantástico parece aqui assemelhar-se àquela mesma capacidade de ruptura dos animais em Clarice Lispector, embora em contextos bem diferentes, como se procurará ressaltar a seguir. Para Giorgi (2016), portanto, essa combinação entre fantástico e animalidade resulta em uma potencialização da natureza capaz de desestabilizar o que é tido como real, como lugar-comum, no campo da razão antropocêntrica.

O bestiário de Clarice Lispector, por sua vez, não opera da mesma forma. A galinha, a barata, o búfalo, o cachorro, o macaco e o cavalo são algumas das presenças animais ativas nos seus textos, mas constituem um conjunto de animais reais, como comenta Nunes (1989, p. 130), afirmando que, nas obras da autora, “uma barata é uma barata, um búfalo é um búfalo, uma galinha é uma galinha”. A ave de “Uma galinha”, por exemplo, é real. Apesar das alegorias e associações possíveis – parte delas aqui apresentadas –, é indiscutível que ela ocupa um lugar factível dentro daquele universo narrativo. Logo, “os animais da escritora não

---

<sup>45</sup> Mais adiante, Giorgi (2016) ainda acrescenta: “isso é o que faz o fantástico; joga com os limites entre ficção e realidade marcando um salto ou uma quebra nas dimensões ou umbral do real, e faz do animal o operador desse salto: o animal retorna à cultura como espectro, como ficção, como irrealidade, para marcar a crise do inteligível” (GIORGI, 2016, p. 73).

compõe uma zoologia fantástica. A presença da animalidade é intensificada: a galinha, o búfalo, a barata, adquirem relevância ontológica” (NUNES, 1969, p. 126).

Não há, pois, em Clarice Lispector, dúvidas sobre a veracidade física dos animais que invadem o cotidiano de suas narrativas<sup>46</sup>. Os efeitos que estes causam nas personagens humanas são antes mais ontológicos e metafísicos do que simbólicos e alegóricos, visto que estão condicionados “por uma compreensão definida da existência e do Ser” (NUNES, 1969, p. 125). Eis, então, o caráter ontológico que os bichos usufruem nas obras da autora. Sobre este assunto, Sá (1979) comenta:

Sendo a problemática de Clarice Lispector uma <<indagação ontológica>>, escapa ao enfoque autobiográfico e ao psicológico, articulado nas relações de subjetividade, mesmo quando ela usa a 1ª pessoa do singular. Isto reforça a perspectiva já delineada de que sua ficção aponta decididamente para o metafísico (LISPECTOR, 1979, p. 111, grifo da autora)

Os animais que a protagonista de “O búfalo” encontra no zoológico, por exemplo, são tão reais quanto ela – ou mais ainda. O que a desestabiliza no contato com os bichos não é apenas o que eles representam, mas também o que eles são: presença ativa; vida à flor da pele causadora de ruptura (NUNES, 1969, 1989). Os animais em Clarice Lispector levam à reflexão do que significa ser – esse constante estar no mundo.

A náusea, quando direcionada aos animais, parece estar relacionada à frustração de não poder ser como eles, no sentido de serem aqueles que vivem intensamente. Daí que as personagens humanas tentam absorver esse outro animal a qualquer custo<sup>47</sup>, seja para unir-se a ele<sup>48</sup>, seja para anulá-lo. Isso ocorre, ora literalmente, como é o caso de G. H., ora através da antropomorfização, como acontece em “O crime do professor de matemática” ou, ainda, pela própria racionalização do animal ou daqueles a eles associados, caso da personagem feminina de “A menor mulher do mundo”.

Além disso, assim como a personagem humana de “O crime do professor de matemática” conclui, o animal não é uma massa homogênea. Portanto, não possui um único

---

<sup>46</sup> O fantástico ainda impõe outra diferença entre as autoras. Em vista da tendência fantástica de Heliônia Ceres, a escritora costuma narrar seus contos insólitos em primeira pessoa, posição comum ao narrador desse gênero (TODOROV, 2004). Por outro lado, há uma predominância, em Clarice Lispector, de narrativas em terceira pessoa. Segundo aponta Sá (1979, p. 111), prevalece, na escritora “o foco narrativo ou o ponto de vista da terceira pessoa. Clarice só escreveu alguns contos e três romances em primeira pessoa: *A paixão segundo G.H.*, *Água Viva* e *A hora da Estrela*”.

<sup>47</sup> Como lembrado por Hauskeller (2016 *apud* OLIVEIRA, 2016, p. 413, grifo do autor), “O animal é o que não pode ser controlado (e o animal *em* nós, o animal que nós somos, é tudo em nós que não podemos controlar)”.

<sup>48</sup> A personagem Ângela Pralini, de *Um sopra de vida*, romance póstumo de Clarice Lispector, publicado em 1978, louva a união entre humano e natureza: “Estou em agonia: quero a mistura colorida, confusa e misteriosa da natureza. Que unidos vegetais e algas, bactérias, invertebrados, peixes, anfíbios, répteis, aves, mamíferos concluindo o homem com os seus segredos” (LISPECTOR, p. 24, 1978).

significado, um único efeito. Não se deixa capturar de maneira totalizante. Seria incongruente esperar, dessa forma, uma única interpretação das presenças dos animais na literatura. Eles surgem como singularidades ativas, mas também como alegorias, como símbolos, como representantes de um grupo, para ficar apenas em alguns exemplos. Compõem uma categoria de múltiplos significados possíveis. E as abordagens trazidas por Clarice Lispector e Heliônia Ceres, apesar de apresentarem semelhanças com outros autores, como demonstrado ao decorrer deste trabalho, não esgotam os sentidos do animal. Antes, abrem suas interpretações para vastos significados<sup>49</sup>.

Ainda, as abordagens literárias voltadas ao contato com a animalidade apresentam esse ato ora como benéfico, ora como prejudicial, às vezes até mesmo dentro de um mesmo projeto ficcional, como é possível notar por meio de um eventual paralelo entre os textos “Olho de besouro” e “Querida Lucy”, ambos de Heliônia Ceres. Falar do animal é falar dos animais, categoria plural e heterogênea, à semelhança do que sugere Derrida ao combinar os termos *animal* (animal) e *mot* (palavra), em francês, e cunhar o termo *animot*, que brinca com a ideia de animal escrito ao mesmo tempo em que, sonoramente, traz em si um tom pluralizante<sup>50</sup>. O termo carrega consigo:

uma multiplicidade de limites e de estruturas heterogêneas: entre os não-humanos, e separados dos não-humanos, há uma multiplicidade imensa de outros viventes que não se deixam em nenhum caso homogeneizar, salvo violência e ignorância interessada, dentro da categoria do que se chama o animal ou a animalidade em geral. Existem logo animais, e digamos o *animot*. (DERRIDA, 2002, p. 88)

Não existe, pois, uma única maneira de ler o animal escrito, uma vez que também não há uma única maneira de escrevê-lo. Com isso em mente, e dentro das limitações de um texto de dissertação, procurou-se trazer neste trabalho um recorte da representação do animal escrito, focando-se nas obras das duas autoras que compõem o escopo desta pesquisa, mas também fornecendo paralelos com outros textos literários, demonstrando que as maneiras de lidar com o animal na literatura, apesar de diversas, também encontram recorrências significativas. É que toda ficção tem no fundo a ver com a animalidade e com a vida em geral

---

<sup>49</sup> Exemplo digno de menção é o já mencionado conto “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, no qual o conflito entre animalidade e humanidade percorre caminhos distintos daqueles traçados por Clarice Lispector e Heliônia Ceres.

<sup>50</sup> A pronúncia de *animot*, termo cunhado por Derrida, e de *animaux*, plural da palavra *animal* em francês, é a mesma. Sobre o termo, o filósofo escreve: “Nem uma espécie, nem um gênero, nem um indivíduo, é uma irreduzível multiplicidade vivente de mortais, e mais que um duplo dane ou uma *mot-valise* [palavra entrecruzada], uma espécie de híbrido monstruoso, uma quimera esperando ser morta por seu Belerofonte” (DERRIDA, 2002, p. 77-78).

(NASCIMENTO, 2012), fazendo do ato de falar sobre o animal um exercício constante que fornece respostas – e muitas perguntas – cada vez mais reveladoras sobre quem nós somos.

Por fim, o interesse e os estudos sobre o animal escrito têm crescido exponencialmente nas últimas décadas e a tendência, a tomar pelo número de trabalhos que vêm surgindo<sup>51</sup> e a relevância das discussões propostas, é que cresçam ainda mais<sup>52</sup>. Como escreve a professora Regina Schöpke:

pensar o animal ou a animalidade não pode mais ser considerado um tema menor ou sem valor. Afinal, o que está em jogo quando se pensa o animal é um conjunto de ideias que há milênios nos tem feito viver sob os auspícios de uma mentira: a de que o homem é um ser especial, que transcende a natureza.

É em nome dessa mentira tornada verdade que o homem acabou se tornando no mais tirano dos seres vivos, tornando a sua própria vida irrespirável. Quanto às outras vidas, tornou-as simplesmente impossíveis. (SCHÖPKE, 2016 apud OLIVEIRA, 2016, p. 282)

Essas “outras vidas” referem-se não apenas às vidas dos animais não-humanos, mas também às dos humanos considerados não-humanos – ou menos humanos –, como foi possível demonstrar, por exemplo, nas personagens femininas dos contos “A menor mulher do mundo” e “Olho de besouro” e na população de “Querida Lucy”. No pensamento antropocêntrico, o humano é o único vivente suscetível de direitos, inclusive dos direitos à liberdade e à vida. Daí que retirar grupos do campo do humano, como foi feito aos judeus durante o regime nazista ou aos negros durante o período escravocrata, atende a interesses eugenistas de marginalização e de extermínio. E eis que surgem as aproximações às noções de biopolítica<sup>53</sup> e ao *homo sacer* de Giorgio Agamben. Em todo caso, reforça-se a ideia do filósofo de que os conflitos humanos têm como elemento motor o conflito entre animalidade e humanidade, entre o humano e o não-humano (AGAMBEN, 2017).

As fronteiras entre humano e animal nas duas autoras aqui esmiuçadas deslocam-se constantemente. Dentro de seus projetos ficcionais, o animal é visto como ameaça, libertação,

---

<sup>51</sup> Segundo Guida e Freitas (2016 apud OLIVEIRA, 2016, p. 216), “os animais agora podem ser “vistos” pelos departamentos de filosofia, de letras/literatura e das artes em geral; enfim, são objetos de investigação em espaços nos quais não se costumava dialogar com eles de maneira tão efetiva, como argumenta o jornalista James Gorman em matéria publicada no jornal *The New York Times*, em 2012, em que discute essa nova “revolução dos bichos” nas universidades”.

<sup>52</sup> Apesar das menções discretas – mas pertinentes – trazidas neste trabalho, muitos autores e textos ainda aguardam análises mais profundas referentes a seus interesses e suas aproximações com a animalidade, como é o caso de Jorge Cooper, de Arriete Vilela e de Lêdo Ivo, para ficar apenas entre nomes alagoanos.

<sup>53</sup> As reflexões propostas no campo da biopolítica demonstram-se cada vez mais relevantes, especialmente no momento global atual, no qual a gestão da vida, a gestão dos nossos corpos, ganha ainda mais projeção em frente à pandemia de Covid-19, em situações como a da necessidade de confinamento, a fim de evitar a maior disseminação do vírus, e das discussões sobre os grupos prioritários do Programa Nacional e Imunizações (PNI).

companhia, conciliação, símbolo, inferioridade, alegoria, presença ativa etc. Prova de que as autoras não veem nos animais um bloco único, mas sim potências de vida capazes de exprimir os mais diversos efeitos sob os mais diversos contextos. Na esteira do que escreve Maciel (2016, p. 100) acerca dos poetas em geral, Clarice Lispector e Heliônia Ceres fazem parte do grupo daqueles “que podem dar o salto à outra margem e entrar na esfera da alteridade animal, dela extraindo um saber possível”,

## Referências Bibliográficas

ABREU, Caio F. **As frangas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

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

\_\_\_\_\_. **O aberto**. O homem e o animal. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ARAÚJO, Vera R. C. de. **Só ou bem acompanhado?** Reflexões sobre literatura e cultura. Maceió: Edufal, 2007.

\_\_\_\_\_. **Toma lá, dá cá: rasantes críticas**. Maceió, Edufal, 2011.

ARRUDA FILHO, R. J. M. de. O olhar insuficiente do professor de matemática. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 11, n. 11, p. 95-106, 2003. DOI: 10.5007/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5223>. Acesso em: 14 abr. 2021.

BAZZICALUPO, Laura. **Biopolítica: um mapa conceitual**. Tradução de Luísa Rabolini. São Leopoldo: UNISINOS, 2017.

BOMBONATO, Giancarla. As farpas da memória em Arriete Vilela. **Revista Memento**, V.4, n.1. p. 257-267, jan.-jun., 2013.

BRANDÃO, Izabel. Os contos de Heliônia Ceres: inquietações ecológicas. **Terceira margem**, n. 20. p. 101-111, 2009.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CAPONI, Sandra. Classificar e medicar: a gestão biopolítica dos sofrimentos psíquicos. In: CAPONI, Sandra *et al.* (org.). **A medicalização da vida como estratégia biopolítica**. São Paulo: LiberArs, 2013. p. 97-114.

CERES, Heliônia. **Rosália das visões: contos**. São Paulo: Canopus Editora, 1984.

\_\_\_\_\_. **A procissão dos encapuzados e outros contos**. Maceió: Edufal, 1989.

\_\_\_\_\_. **Cabras-machos: grande crônica de Santa Cruz**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1989.

\_\_\_\_\_. **O conclave**. Recife: FUNDARPE, 1994.

\_\_\_\_\_. **Olho de besouro**. Curitiba: HD Livros, 1998.

COOPER, Jorge. **Poesia completa: Jorge Cooper**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos; Cepal, 2018.



CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou** (A seguir). Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DUARTE JÚNIOR, Luciano M. A simbologia do gato: um estudo comparativo do felino nos contos “O gato preto”, de Edgar Allan Poe, e “Os gatos”, de Heliônia Ceres. 2018. 33 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras – Inglês) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió – AL, 2018.

FERREIRA, Aurélio B. de H. **Miniaurélio Século XXI**: o minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. **Nascimento da Biopolítica**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 1ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns**: animalidade, literatura, biopolítica. Tradução de Carlos Nougué. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GOTLIB, Nádia B. **Clarice**: Uma Vida que se Conta. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GRZIBOWSKI, Silvestre. Ética da alteridade em Emmanuel Levinas: uma proposição para a ética dos animais humanos e não humanos. In: OLIVEIRA, Jelson (org.). **Filosofia animal**: humano, animal, animalidade. Curitiba: PUCPress, 2019. p. 192-213.

GUIDA, Angela; FREITAS, Camila. Outridades animais: diálogo literário-filosófico. In: OLIVEIRA, Jelson (org.). **Filosofia animal**: humano, animal, animalidade. Curitiba: PUCPress, 2019. p. 214-231.

HAUSKELLER, Michael. Como se tornar um pós-cachorro: os animais no transhumanismo. In: OLIVEIRA, Jelson (org.). **Filosofia animal**: humano, animal, animalidade. Curitiba: PUCPress, 2019. p. 404-416.

HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

IVO, Lêdo. **Ninho de cobras**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2015.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAWLOR, Leonard. **This is not sufficient**: An Essay on Animality and Human Nature in Derrida. New York: Columbia University Press, 2007. Kindle Edition.

LEMKE, Thomas. **Foucault, governamentalidade e crítica**. Tradução de Mario Antunes Marino e Eduardo Altheman Camargo Santos. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2017.

\_\_\_\_\_. **Biopolítica**: críticas, debates e perspectivas. Tradução de Eduardo Altheman Camargo Santos. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2018.

LIMA, Roberto S. **O riso em Heliônia**. Suplemento Saber do Jornal Gazeta de Alagoas, p. 6-6. 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida** (Pulsações). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Edição Kindle.

\_\_\_\_\_. **Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Edição Kindle.

\_\_\_\_\_. **A vida íntima de Laura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **O lustre**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999. Edição Kindle.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

\_\_\_\_\_. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

\_\_\_\_\_. **Crônicas para jovens**: De bichos e pessoas. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

\_\_\_\_\_. **Todos os contos** – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MACIEL, Maria E. **A vida ao redor**: crônicas. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Animalidade**. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MARTÍNEZ-HERNÁEZ, Angel. Fora de cena: a loucura, o obscuro e o senso comum. In: CAPONI, Sandra et al. (org.). **A medicalização da vida como estratégia biopolítica**. São Paulo: LiberArs, 2013. p. 15-30.

MEDEIROS, David F. **Imagens da memória em contos de Heliônia Ceres**. 2017. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió – AL, 2017.

MONTAIGNE, Michel E. de. **Ensaio**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASCIMENTO, Maria de L. do. **Conto: o ponto de encontro e do espanto na narrativa fantástica de Heliônia Ceres**. Maceió: Edufal, 2011.

NOLL, João G. **Harmada**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

OLIVEIRA, Jelson. Entre vacas, asnos, águias e serpentes: Nietzsche e a metáfora animal. In: \_\_\_\_\_. **Filosofia animal: humano, animal, animalidade**. Curitiba: PUCPress, 2019. p. 148-191.

PELBART, Peter P. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PINTER, Kayanna. A alegorização da condição da mulher no conto Uma galinha, de Clarice Lispector. **Revista Trama**, v. 9, n. 17, p. 109–120, 2013.

PLÁCIDO, Richard. **Entre ratos e outras máquinas orgânicas**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2016.

PUIG, Manuel. **O beijo da mulher aranha**. Tradução de Gloria Rodríguez. São Paulo: Linoart Ltda, 1981.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

\_\_\_\_\_. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

NUNO, Ramos. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

RAMOS, Ricardo (org.). **Contos Alagoanos de hoje**. São Paulo: LR Editores Ltda, 1982.

RANCIÈRE, Jacques. O desmedido momento. **Serrote**. São Paulo, n.28, p.76-97, 2018.

RIBEIRO, Gustavo S. **O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida**. 2012. 259 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2012.

ROAS, David. **Behind the Frontiers of the Real: A Definition of the Fantastic**. Translated by Simon Breden. London: Palgrave Macmillan, 2018.

ROSA, João G. **João Guimarães Rosa: ficção completa, volume 2.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ROSA, Susel O. de. **A biopolítica e a vida “que se pode deixar morrer”.** Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector.** Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTIAGO, Silvano. **Ora (direis) puxar conversa!:** ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTOS, Roberto C. dos. **Clarice Lispector.** São Paulo: Atual, 1987.

TELLES, Lygia F. **O seminário dos ratos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo, Perspectiva: 2004.

VILELA, Arriete. **Farpa e outros contos.** Maceió: Sergasa, 1989.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.