

André Leão Moreira

**A hora dos animais
no romance de Clarice Lispector**

**Belo Horizonte
2011**

André Leão Moreira

**A hora dos animais
no romance de Clarice Lispector**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de concentração:
Literatura Brasileira

Linha de pesquisa:
Literatura e Expressão da Alteridade

Orientadora:
Profa. Dra. Constância Lima Duarte

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011**

Ao avô Antônio Leão: o maior de todos os animais.

À professora Constância, que me mostrou com generosidade o caminho, além de desatar nós de muitas dúvidas aflitas.

À professora Maria Esther Maciel, também generosa em seu conhecimento, cujos estudos sobre animais são um caminho de muitas possibilidades.

Ao amigo e professor José Américo, dono da poesia do mundo.

A todas e a todos os mestres da Faculdade de Letras da UFMG.

A Sérgio Diniz e a Terezinha Furiati, amigos tão amados, possuidores daquela palavra com o peso exato da nuvem.

A Flávia Freitas e a Rodrigo Cabide: mestres, leitores e incentivadores. A Charlotte e a Cristina Dulce, mi Pilar, eu agradeço o amor com que olhamos juntos para os outros animais. A Rafael Climent e a Valentina Giura, amigos leitores de Clarice no hemisfério norte.

A Pedro Miranda, que, ainda bem antes do século XXX, também amava os animais e que me leu, em voz alta, cada palavra deste trabalho.

Ao Instituto Moreira Salles, no bairro da Gávea no Rio de Janeiro, cujas portas estão realmente abertas ao pesquisador, eu agradeço a generosidade e a seriedade, sobretudo da simpática Manoela Purcell Daudt D'Oliveira.

Ao Candinho, ao Bruce, ao Sorín, à Aparecida e à Lelé pela amizade sincera.

À FAPEMIG, cuja bolsa de estudos possibilitou em parte a execução deste trabalho.

Eu não posso resistir à tentação de agradecer sempre.

Sumário

Aproximação	07
<i>Animalia</i>	18
Instintos abafados	49
<i>Perto do coração selvagem</i>	51
<i>O lustre</i>	57
<i>A cidade sitiada</i>	64
<i>A maçã no escuro</i>	70
<i>A paixão segundo G.H.</i>	75
<i>Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres</i>	87
<i>Água Viva</i>	93
<i>A hora da estrela</i>	97
<i>Um sopro de vida</i>	102
Direto do zoológico	106
Últimas palavras	116
Referências	119

Resumo

Esta dissertação pretende apontar a presença da animália no conjunto de obra de Clarice Lispector. A sua recorrência, primeiramente, será analisada por meio de um panorama da questão. A seguir, serão analisadas todas as narrativas longas da ficcionista – os romances –, oportunidade em que os não-humanos *funcionam* de variadas maneiras: como personagens, tema ou figuras.

Resumen

Este trabajo se propone a señalar la presencia de la *animalia* en la ficción de Clarice Lispector. Su repetición, primeramente, será analizada por medio de un panorama de la cuestión. Adelante, serán analizadas las novelas de la autora, ocasión donde la función de los seres no-humanos ocurre de maneras variadas: como personajes, tema o figuras.

Aproximação

‘Em outras palavras, eles fecharam seus corações. O coração é sítio de uma faculdade, a simpatia, que, às vezes, nos permite partilhar o ser do outro. (...) Certas pessoas têm a capacidade de se imaginar como outra pessoa, há pessoas que não têm essa capacidade (...) e há pessoas que têm a capacidade, mas escolhem não exercê-la.’¹

(Elizabeth Costello na palestra:
“Os filósofos e os animais”)

Clarice Lispector, que viria a ser considerada uma das maiores escritoras brasileiras de todos os tempos, nasceu por casualidade em Tchechelnik, povoado da Ucrânia, em 10 de dezembro de 1920. Da mesma forma, a opção pelo Brasil ocorreu sem maiores planejamentos e foi quase por acaso.

Para dar início a este trabalho, aproximaremos de sua obra tendo por norte as biografias que surgiram no final do século XX. Nosso desejo é que esta parte fique aos interessados como um panorama da vida e obra da autora e que também incite o problema dos animais em sua literatura, que é o foco desta pesquisa e que se discutirá nos próximos capítulos.

Três importantes estudos biográficos fazem parte da fortuna crítica até o presente momento. Na década de noventa, Nádia Batella Gotlib publica sua Tese de Livre-docência sobre a autora. Em *Clarice: uma vida que se conta*², revela informações detalhadas sobre a rotina e o fazer literário da ficcionista, constituindo-se como referência certa aos interessados. Seu projeto é, sem dúvidas, um dos pontos de partida para o cenário atual do corpus clariciano, em que se organizam correspondências e textos jornalísticos, que foram publicados pela autora de forma esparsa ou sob

¹ COETZEE, 2002, p. 43 (Todas as citações deste trabalho referem-se, única e respectivamente, a cada edição apresentada neste rodapé de forma resumida e de forma completa ao final)

² GOTLIB, 1995

pseudônimos.³ Recentemente, Gotlib somaria a esses estudos um precioso acervo de imagens, mesclando fotografias raras e informações biográficas, em *Clarice Fotobiografia*.⁴

Naquela década ainda, Teresa Cristina Montero Ferreira lançaria *Eu sou uma pergunta – Uma biografia de Clarice Lispector*⁵. Recentemente, no ano de 2009, Benjamin Moser lança *Clarice*,⁶ projeto em que retoma os referidos trabalhos do século XX.

Dessa maneira, aproveitando da investigação feita por muitas mãos, pode-se saber que, apesar de nascida na Ucrânia, Clarice Lispector sempre se considerou brasileira. O motivo de os Lispector estarem de passagem naquelas terras foi a perseguição aos judeus, institucionalizada e difundida por toda a Europa. Naquele momento se preparava o campo de conflitos que viria a desembocar na Segunda Guerra Mundial. Antes mesmo de Auschwitz⁷, havia uma campanha antissemita que atravessava a Europa e, na forma de ataques repentinos (os *pogroms*), foram assassinados outros tantos milhares de povos judeus. “Talvez 250 mil tenham sido mortos: com exceção do Holocausto, foi o pior episódio de antissemitismo da história.”⁸

Foi nesse ambiente que a família Lispector, a duras penas e com recursos escassos, empreendeu fuga para a América. Pinkhouss e Mânia Lispector já contavam com duas filhas: Léia e Tania Lispector. Eles, que outrora viveram com dignidade,

³ Essa afirmação se embasa em uma perspectiva crítica e que deixa de lado tantas outras contribuições, mas não se pode esquecer a singularidade do relato de Olga Borelli, amiga próxima de Clarice, que se pode acompanhar em *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, lançado em 1981.

⁴ GOTLIB, 2008

⁵ FERREIRA, 1999

⁶ MOSER, 1999

⁷ Conhecido campo de concentração em que nazistas alemães torturaram e mataram mais de um milhão de judeus.

⁸ MOSER, 1999, p. 25

nesse momento se viam obrigados a mudar-se de casa e de cidade por várias vezes seguidas.

Clarice sabia que fora concebida numa tentativa esperançosa de curar sua mãe, que vinha se degenerando por causa uma doença desconhecida. A crença que rondava o imaginário popular, tão delicadamente orgânica, era a de que a gestação revitalizava a mulher, tornando-a sã.

Quase meio século depois, a autora, em raro tom confessional sobre suas origens, nos contaria desse episódio, na crônica “Pertencer”:

(...) fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança.⁹

Nesse ambiente de medo real, e também atravessado pelo misticismo, na pequena aldeia de Tchetchnik, a família se instalou rapidamente para ver nascer Haia (Clarice, quando em terras brasileiras)¹⁰, a última filha dos Lispector. À mercê da sorte, depois de longa e aflitiva espera, a família pôde continuar viagem para a terra livre da América (de perseguições oficiais aos judeus, pelo menos). Havia dois destinos para os imigrantes: Estados Unidos e Brasil.

Quando receberam a “carta de chamada”, enviada por José Rabin, primo e marido de Zina, irmã de Marieta Lispector, foi possível a viagem. Foi então por intermédio desses compadres (ex-contratados e judeus), que já haviam se instalado em Maceió, que a família chega às terras brasileiras em 1922.

⁹ LISPECTOR, 1999a, p. 111.

¹⁰ Nádía Gotlib nos conta da adaptação dos nomes: no Brasil, o pai *Pinkhous* adotaria o nome Pedro, a mãe *Mânia*, Marieta, a irmã *Léia* se chamaria Elisa, *Tania* manteria seu nome (tão comum nestas terras) e “Haia (que quer dizer Vida, em hebraico, e se assemelha, foneticamente a Clara, [adotaria] daí Clarice”. GOTLIB, 2008, p. 556.

Aqui estabelecido, Pedro Lispector trabalha como mascate e depois como operário da fábrica de sabão do cunhado. Os negócios em Maceió não iam a contento, e a família se muda para Recife em 1925. Em 1930, contando com apenas 41 anos, morre Marieta Lispector, depois de progressiva piora em seu estado de saúde.

Em 1935, mudam-se para o Rio de Janeiro, onde Clarice viria a graduar-se na Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, apesar de nunca trabalhar como advogada. Seu primeiro emprego (que seria registrado em 1942) foi como repórter da Agência Nacional, órgão do governo Getúlio Vargas. Naquele ambiente, entrou em contato com figuras ligadas às Letras e Artes, sobretudo com Lúcio Cardoso. Clarice guardaria admiração pelo escritor mineiro por toda sua vida.

Em 1940, aparece no semanário carioca *Pan* seu primeiro conto: “Triunfo”, narrativa construída sob a perspectiva de uma mulher que atravessa dificuldades amorosas. Nesse mesmo ano, morre o pai. No período, ainda escreve contos que seriam publicados em periódicos do Rio de Janeiro.

Começa a namorar o colega da Faculdade de Direito Maury Gurgel Valente e consegue a naturalização brasileira, depois de quase um ano de espera, casando-se com ele prontamente. Em cerimônia civil de 23 de janeiro de 1943, Clarice se registra Gurgel Valente. Desde o ano anterior, vinha escrevendo o que se tornaria seu primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem* (título sugerido por Lúcio Cardoso), publicado pela Editora A Noite, em fins desse mesmo ano.

No ano seguinte, muda-se para Nápoles com o marido, que havia sido nomeado cônsul do Ministério das Relações Exteriores. Enquanto isso, na imprensa brasileira, pululavam artigos sobre o livro de estreia da jovem ficcionista. Clarice toma conhecimento do que acontecia nos tablóides por uma aquecida correspondência com

amigos brasileiros. Dentre eles, Lúcio Cardoso, que manda notícias e livros para sua apreciação.

Em Nápoles, conhece o cão Dilermando, e o “compra” para companhia do casal. “Às vezes não basta convidar. Tem-se que comprar.”¹¹. Esse deve ter sido, provavelmente, o primeiro animal com o qual conviveu em sua idade adulta, pelo menos o primeiro “bicho convidado”. Quem nos conta é Clarice:

O primeiro [cachorro] foi assim: eu estava morando numa terra que se chama Itália. Um dia, andando pelas ruas da cidade, vi um cachorro vira-lata.

Os vira-latas são tão inteligentes que aquele que eu vi senti logo que eu era boa para os animais e ficou no mesmo minuto todo alvoroçado abandonando o rabo.

(...)

Paguei um dinheiro para a dona dele e levei Dilermando para casa. Logo dei comida a ele. Ele parecia tão feliz por eu ser dona dele que passou o dia inteiro olhando para mim e abandonando o rabo.¹²

Em fins de 1945, a Livraria Agir publica o segundo romance - *O lustre* -, que a crítica brasileira recebeu com reservas, pois a atenção estava praticamente voltada para a estreia de João Guimarães Rosa, com *Sagarana*.

No ano seguinte, Maury é promovido para ocupar um posto diplomático em Berna, na Suíça. O casal se muda para esse país, e Clarice tem que se separar do seu cão.

Sabem como eu tive que me separar de Dilermando?

É que eu tinha de ir embora da Itália e ir para um país chamado Suíça. E nesse país os hotéis não deixam entrar cachorros. Então escolhi uma moça muito boa para cuidar dele. Na hora de me despedir dele, fiquei tão triste que chorei. E Dilermando também chorou.¹³

¹¹ LISPECTOR, 1974, p. 19

¹² Ibidem, p. 21

¹³ Ibidem, pp. 22-23

Nessa temporada, Clarice publica alguns contos nos jornais brasileiros e escreve outros tantos. Além disso, espera o primeiro filho ao mesmo tempo em que finaliza o livro que começara em 1945. Em 10 de setembro de 1948, nasce Pedro Gurgel Valente, e Clarice recebe outra boa notícia: no ano seguinte, Maury seria transferido (ainda que temporariamente) para o Brasil.

Em 1949, morando então no Rio de Janeiro, a ficcionista lança seu terceiro romance pela Editora A Noite: *A cidade sitiada*. O livro tem, entretanto, pouca repercussão na imprensa. Nessa época, convive com amigos escritores e aproveita para escrever mais contos. Por compromisso diplomático de Maury, o casal se muda no ano seguinte para Torquay, na Inglaterra, por um período aproximado de seis meses, com o posterior retorno ao Rio de Janeiro. No biênio de 1951 e 52, durante a estada no Brasil, Clarice se dedica aos contos e publica uma seleção deles em *Os Cadernos de Cultura*, sob encomenda do Ministério da Educação e Saúde, intitulada *Alguns contos*. Também nessa época, escreve artigos e crônicas, com o pseudônimo Tereza Quadros, para a coluna feminina do jornal carioca *Comício*.

Mas a temporada brasileira seria rápida. Em meados de 1952, a família Gurgel Valente se muda para Washington, nos Estados Unidos, onde Maury assumiria outro cargo. Estabelecidos na cidade, Clarice continua a confecção de seu quarto romance (até então *A veia no pulso*) e dá à luz o segundo filho, Paulo Gurgel Valente. Permaneceriam por sete anos em terras americanas, com breves visitas ao Brasil. Por intermédio do amigo Fernando Sabino, negocia a angustiante publicação do romance (a essa altura, já modificado várias vezes) e de um grande volume de contos que acumulava em suas gavetas.

Foi também dessa época a escrita, em inglês, de seu primeiro livro infantil, publicado em 1967 e traduzido pela própria autora. Em *O mistério do coelho pensante*

discute-se sobre os dois coelhos de Pedro e Paulo, “coelhos aqueles que nos deram muita dor de cabeça e muita surpresa de encantamento”, pois costumavam fugir da casinha misteriosamente.

Ainda sem notícias editoriais concretas para seus livros e decidindo pelo rompimento do casamento com Maury, Clarice e os filhos mudam-se para o Brasil em 1959. Já no Rio de Janeiro, inicia colaboração na imprensa, escrevendo para colunas femininas sob o pseudônimo Helen Palmer e como ghost-writer da atriz Ilka Soares.

No ano seguinte, enfim, assina com a editora Francisco Alves o lançamento de treze contos, sob o título de *Laços de família*, e também do romance (que havia terminado em Washington), agora intitulado *A maçã no escuro*.

O retorno ao Brasil parece ter impulsionado substantivamente a escrita de Clarice. Em 1964, lança pela Editora do Autor – de propriedade de Fernando Sabino e Rubem Braga – o romance *A paixão segundo G.H.* e a reunião de contos *A legião estrangeira*, que traz, em sua primeira parte, uma antologia de narrativas mais extensas, e, noutra parte, com o título “Fundo de gaveta”, fragmentos de textos já publicados na imprensa. A publicação desses livros, sobretudo do romance de *G.H.*, agiganta o olhar da crítica sobre a obra de Clarice.

Em 1966, a escritora sofre um grave acidente. Um incêndio, causado por um cigarro aceso com o qual adormecera nas mãos, provoca-lhe graves queimaduras. No ano seguinte, a convite de Alberto Dines, passa a escrever uma crônica semanal (aos sábados) no *Jornal do Brasil*. Colaboraria nesse espaço até o ano de 1973. Em 1968, passou a ter uma coluna (chamada “Diálogos possíveis com Clarice Lispector) na *Revista Manchete*, em que publicava entrevistas de personalidades artísticas e políticas. Essa colaboração duraria pouco mais de um ano, e uma seleção das entrevistas seria publicada em 1975, com o título *De corpo inteiro*.

No tumultuado ano de 1968, em que foi grande a repressão por parte do governo ditatorial que se instalara no Brasil, Clarice apoia os movimentos civis. Ainda nesse ano, lança o segundo livro infantil, *A mulher que matou os peixes*, uma narrativa com inúmeros depoimentos de amor aos animais. Numa espécie de autobiografia zoológica, Clarice nos apresenta os vários bichos com que convivera, em momentos de profundo lirismo e identificação com o outro-animal.

Felicidade Clandestina é lançado em 1971. O livro recupera contos já publicados e também crônicas divulgadas através de sua coluna no *Jornal do Brasil*. Inclusive, o texto que dá título à série saíra no jornal em 2 de setembro de 1967, como “Tortura e glória”. Naquele momento, um texto altamente biográfico, em que acompanhamos o afã por leitura da menina Clarice, durante a infância no Recife. Já no estado de conto, o pacto autobiográfico afrouxa um pouco os laços, e a menina personagem também será lida pelo viés da ficção.

Ainda no ano de 1971, publica (em série) duas crônicas intituladas “Bichos”, que saem no jornal no mês de março. Essas narrativas organizam, numa forma que tende ao enciclopedismo, os vários bichos com que Clarice conviveu, seja na vida real, seja na imaginação. O momento é de longa reflexão no que concerne ao tema ora proposto neste trabalho. Ali a autora compara inclusive seus textos ficcionais com momentos compartilhados realmente com os bichos. Como numa declaração de amor explícito aos seres não-humanos, conhecemos a constante vivência da família Lispector com os animais. Clarice nos diz: “Dei a meus filhos pintinhos amarelos (...). Dei também dois coelhos, dei patos, dei micos.”. Logo sabemos o porquê: “é que as relações entre homem e bicho são singulares, não substituíveis por nenhuma outra. Ter bicho é

uma experiência vital.”¹⁴ Essa experiência que dá aos filhos, oferece também aos seus leitores.

Após pelo menos três versões que mudaram substancialmente com o tempo, em 1973, sentindo que o livro estava terminado, Clarice publica *Água Viva*. No ano seguinte, trabalha em larga escala com traduções de obras literárias estrangeiras para a língua portuguesa. Escreve, sob encomenda editorial, e lança o livro de contos *A via crucis do corpo*. Também nesse ano, publica *A vida íntima de Laura*, narrativa em que apresenta aos pequenos leitores o mundo interior da galinha Laura.

Em 1975, continua o ofício da tradução e se dedica, ao mesmo tempo, à arte pictórica. No ano seguinte, começa a tomar notas para outros textos ficcionais, além de fazer entrevistas. É também desta época a conversa descontraída com os amigos Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, gravada no Museu da Imagem e do Som. No início de 1977, concede a Júlio Lerner, jornalista da TV Cultura, o depoimento que ficaria para a história como seu único registro audiovisual.

Nesse ano derradeiro, publica *A hora da estrela*. Escreve também dois livros infantis que seriam publicados postumamente: *Quase de verdade* e *Como nasceram as estrelas*, narrativas em que opta pelo fantástico, em detrimento ao quase realismo dos trabalhos anteriores. Internada por problemas intestinais, falece no dia 9 de dezembro de 1977, na véspera de seu 57º aniversário.

No ano seguinte, organizado pela amiga Olga Borelli, é publicado *Um sopro de vida*. A partir daí, como num impulso, seriam várias as traduções de seus livros em países estrangeiros, bem como adaptações para o cinema, teatro e televisão. Sem falar nos inúmeros trabalhos publicados sobre a ficção da autora e também as primeiras biografias de maior fôlego, que surgiriam no final do século XX.

¹⁴ LISPECTOR, 1999a, p. 334

Na primeira década deste século XXI, são publicados textos que haviam ficado esquecidos nas folhas de periódicos. Seus textos iniciais, de caráter mais pessoal e os textos das colunas femininas, que assinava com pseudônimos, vêm à luz em sofisticadas edições. Hoje parece tender à unanimidade a opinião de que sua literatura é uma das de mais alto valor estético dentre nossas letras.

O presente trabalho, situado no momento em que a crítica olha mais curiosa do que nunca para a obra de Clarice Lispector, tentará aproximar-se com muito respeito dessa grande literatura. Primeiro, olharemos para trás a fim de percorrer a trajetória crítica que leitores vêm construindo há mais de cinquenta anos. Na hora certa, então, este trabalho fará suas apreciações sobre o ponto específico que o norteia – a questão da *animalia*.

Rapidamente notamos que sua literatura dispensa aos animais atenções diversas. Nesse mundo, intrigante tal qual deparar-se com o humano, deparar-se com o não-humano revela atitude curiosa de sondagem da autenticidade humana e – por que não? – da autenticidade animal.

Se a escritura da autora chama a primeira atenção do leitor é mesmo pelo novo que propõe - o novo olhar para o mundo, a nova sintaxe, a nova semântica, o novo fazer literário e a revelação, enfim, das coisas -, observamos com clareza que o *ser* e a *língua* estão no primeiro plano das novidades em suas narrativas. Seu drama da linguagem se faz, pois, ao celebrar o caráter indissociável entre a existência e a palavra. Seus textos, portanto, inauguram um sem-fim de possibilidades e de leituras.

Este trabalho, por sua vez, pretende fazer o levantamento dos animais na obra romanesca de Clarice Lispector, com vias a salientar seu movimento nessas narrativas. Numa leitura de tendência cronológica, objetiva-se comparar a ocorrência dos bichos em sua escritura e evidenciar o jogo identitário de que participam: seja aquele travado

com as personagens humanas, seja o que se faz na busca da autenticidade animal. Sob o prisma da ficção, o animal não-humano está representado como constituinte indissociável do mundo literário de Clarice Lispector. Isso é o que doravante tentaremos demonstrar.

No capítulo que se segue, será introduzido o assunto dos animais nas artes e, sobretudo na literatura, convergindo para sua ocorrência no conjunto de obra da autora. O momento será oportuno para uma abordagem panorâmica da questão. No capítulo posterior – *Instintos abafados* – trataremos mais detidamente do conjunto de narrativas longas de Clarice Lispector, com vistas à apreciação, ora comparada, ora específica, da questão dos animais. A seguir, no pequeno capítulo intitulado *Direto do Zoológico*, trataremos da questão específica, já anunciada no decorrer da análise dos romances, da visita das personagens humanas aos bichos do zoológico. Dessa maneira, oportunizamos um tratamento direcionado para essa questão relevante, que está imersa (e que se pauta por certa brevidade) no jorro caudaloso das narrativas. Faremos, enfim, no capítulo *Últimas palavras*, as considerações finais.

Animalia

‘A pergunta a ser feita não deveria ser: temos algo em comum – razão, autoconsciência, alma – com os outros animais? (...)’¹⁵

(Elizabeth Costello na palestra:
“Os filósofos e os animais”)

Desde a década de 40 do século passado, algumas leituras da obra da autora vêm indicando a presença obsessiva de animais. Mas parece ser somente no início do presente século que o “assunto” provocaria estudos específicos e de maior fôlego. Além disso, os animais na literatura vêm despertando interesse contínuo das academias, na forma de estudos e eventos organizados em torno dessa temática. Assim, vemos que o tema dos animais na literatura (como assunto e como função) conquistou o espaço elevado de objeto de pesquisa.

É preciso um olhar retrospecto para a crítica que, há mais de sessenta e cinco anos, vem sendo erigida sobre a obra da autora, tentando localizar as direções e os momentos em que o animal foi ganhando atenção, para que este trabalho, enfim, se situe nessa trajetória. Vejamos algumas dessas críticas, ainda que rapidamente.

A respeito de *Perto do coração selvagem*, de 1943, Sérgio Milliet foi o primeiro a lançar comentários críticos na imprensa. Em artigo de janeiro de 1944, apresenta com entusiasmo seu encontro com o livro de estreia da autora:

Raramente tem o crítico a alegria da descoberta (...) Quando porém o autor é novo há sempre um minuto de curiosidade intensa – o crítico abre o livro com vontade de achar bom, lê uma página, lê outra, desanima, faz nova tentativa, mas qual! As descobertas são raras mesmo. Pois desta feita fiz uma que me enche de satisfação.¹⁶

Revela também, numa ótica extremamente machista, o preconceito com que sua crítica (radicada em toda uma tradição) olha para textos de autoria feminina: “Diante

¹⁵ COETZEE, 2002, p. 42

¹⁶ MILLIET *apud* SÁ, 1993, p. 26

daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam ‘cheias de qualidades’, que a gente pode até elogiar de viva voz, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria”.¹⁷

Embora tolhido pelo preconceito, o crítico prossegue na leitura e se surpreende com a descoberta da linguagem no romance de Clarice: “Uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura, de adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade e a fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente (...)”.¹⁸

Impressionado também ficou Álvaro Lins. Em fevereiro daquele ano, publica o artigo “Clarisse (sic) Lispector: a experiência incompleta”. Reconhece a “originalidade” da experiência literária da autora de *Perto do coração selvagem*, situando-a como a primeira obra brasileira que se faz no lastro da tradição de um Joyce e de uma Virginia Woolf. Além de se preocupar com as fontes e influências, o que lhe chama mais a atenção (e também o que parece desagradá-lo com mais força) é a “presença da autora”, do “temperamento feminino” no primeiro plano da narrativa que se permite ver através da protagonista Joana.

Apesar de indicar a consciência com que Clarice rejeita os modos tradicionais de expressão romanesca, o crítico chama a atenção é para a falta de algo conclusivo no texto, desejoso de uma completude para que o romance da estreante se dignificasse como legítima expressão romanesca. A impressão do crítico é a “de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção”.¹⁹

Mas é mesmo, dentre essas vozes primeiras, Antonio Candido é o mais sensível a comentar a estreia da autora. “No raiar de Clarice Lispector”²⁰ é o ensaio em que o crítico sintetiza, com propriedade e intuição, o projeto de escritura que ali se iniciava.

¹⁷ MILLIET *apud* SÁ, 1993, p. 26

¹⁸ *Ibidem*, p. 30

¹⁹ LINS *apud* SÁ, 1993, p. 33

²⁰ Ensaio publicado originalmente em dois artigos na *Folha da Manhã* e reunido em CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. In *Vários Escritos*. SP: Duas Cidades, 1970, pp. 125-131.

Salientando o ritmo novo e a pesquisa de linguagem, o crítico considera que *Perto do coração selvagem* é “uma tentativa impressionante para levar nossa língua canhestra a um pensamento cheio de mistério”.²¹

Naquela década e na seguinte, as vozes mais efetivas que se voltam para os textos de Clarice Lispector foram as de Gilda de Melo e Souza, Sérgio Buarque de Holanda e Roberto Schwarz, que se preocuparam, sobretudo, em comentar a linguagem, o gênero e o tempo na escritura. O barroquismo da linguagem, o romance tradicional posto em xeque, e o tempo, como categoria ficcional, diluído na construção do trajeto psicológico das personagens, são as pedras de toque dessa crítica que se ergueu nas duas primeiras décadas de contato simultâneo com os textos da autora.

Nas décadas de 60 e 70, crescem significativamente as críticas à obra de Clarice. Os primeiros livros são relidos e a obra presente vai sendo acompanhada pela leitura atenta dos críticos brasileiros.

Olga de Sá louva Benedito Nunes, apontando-o como “quem, até hoje, fez estudos de mais longo fôlego acerca da obra de Clarice Lispector”.²² Levando-se em consideração que a afirmação da autora de *A escritura de Clarice Lispector* se aplica ao trabalho que Nunes empreendeu sobre o texto ficcional, e não a estudos de viés biográfico, essas palavras valem, com efeito, até os dias de hoje.

O crítico e professor paraense lança, em 1966, seu primeiro livro sobre a autora. Em *O mundo de Clarice Lispector*, reassume artigos publicados no jornal *O Estado de São Paulo* com os quais delimita o perfil de sua crítica. A leitura busca uma recomposição temático-filosófica do mundo, e estas são suas palavras: “Preocupamo-nos mais em caracterizar a atitude criadora da romancista, e a concepção-do-mundo,

²¹ CANDIDO *apud* SÁ, 1993, p. 170

²² SÁ, 1993, p. 50

marcantemente existencial, que com essa atitude se relaciona, do que em analisar a estrutura da criação literária propriamente dita.”²³

Esses mesmos artigos, ao lado de leituras sobre de Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto e outros estudos filosóficos, são reassumidos em *O dorso do tigre*, de 1969. No capítulo “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, Benedito Nunes assinala (se não nos enganamos) a primeira discussão crítica, de forma organizada, a respeito dos animais na obra da autora. No artigo “A existência absurda”, o crítico apresenta as personagens de Clarice como detentoras de um *Eu* ameaçado, que fica em suspenso e permite entrever a existência pura. Nesse sentido, os animais também fazem parte dessa concepção de mundo. Nas palavras do crítico:

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.²⁴

Para ele, os bichos colaboram para “uma simbologia do Ser”. Dessa maneira, o indivíduo, obsessivamente, se encontra em situação de existência extrema (situação nauseante), que permite a Benedito Nunes aproximar o existencialismo sartriano (que em *La nausée* é vivido pelo protagonista Antoine Roquentin) da experiência de angústia vivida pelas personagens dos contos e romances da autora. Segundo o crítico, esse sentimento de estranhamento das personagens para com o mundo que as cerca as conduz para a descoberta da existência.

Ainda sobre a obra de Nunes, a ideia dos animais como parte essencial do mundo da escritora, ideia que aparece no livro de 1969, é reassumida no livro de 1973 – *Leitura de Clarice Lispector* – que se mostra como um estudo mais alentado, abarcando

²³ NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*, prefácio de Arthur Cézár Ferreira Reis; *apud* SÁ, 1993, p. 50

²⁴ NUNES, 1969, p. 125

a ficção que foi escrita até 1971. Mais tarde, em 1989, com *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, Benedito Nunes fecharia o círculo dessa grande leitura, acrescentando ao estudo anterior os capítulos “O improviso ficcional” e “O jogo da identidade”, que incorporariam cronologicamente os três últimos romances da autora: *Água viva*, *A hora da estrela* e o póstumo *Um sopro de vida*.

No capítulo “O descortínio silencioso” (escrito em 1972), Nunes chama novamente a atenção para a ocorrência dos animais na trajetória romanesca da autora, dando-lhe uma interpretação:

O leitor atento poderá constatar a importância crescente que os animais adquirem de romance a romance da autora, até o *O livro dos prazeres*. Apenas incidental nos três primeiros, *Perto do coração selvagem*, *O lustre* e *A cidade sitiada*, a presença deles atinge significação maior no quarto, *A maçã no escuro*, e torna-se essencial em *A paixão segundo G.H.* Mas volta, em *O livro dos prazeres*, ao nível episódico que tivera a princípio. Levando-se em conta que a perspectiva mística da *concepção do mundo* de Clarice Lispector, já nítida no quarto romance, adensa-se no quinto e começa a decair no último, **é pouco provável que deixe de haver na obra da escritora, entre essa perspectiva e o tema da animalidade, um nexo de mútuo relacionamento.** Quando isso não fosse, a repetida ocorrência desse tema, quer nos romances quer nos contos, já nos induziria a procurar a função que desempenha no conjunto de que faz parte.²⁵ (grifo nosso)

Apesar de profetizar o tema ou a função dos animais, talvez em um olhar um pouco precipitado para esse ponto, o crítico interpreta a ocorrência dos bichos nos três primeiros romances da autora como *incidental*, resumindo-a na relação da mulher e da cadela, em *Perto do coração selvagem*, na visita de Virgínia ao jardim zoológico, em *O lustre*, e nos cavalos de São Geraldo, em *A cidade sitiada*.

Nessa análise, a ocorrência animal, para o crítico, faz-se mais exemplar em *A paixão segundo G.H.*. Este livro de 1964, é claro, traz para o primeiro plano da narrativa o animal: a barata, que, para G.H., é “pura sedução”. Tomada como metáfora, o inseto está na camada mais superficial da narrativa como ponte para outros planos,

²⁵ NUNES, 1995, p. 129

configurando um *mise en abyme* para a sondagem das camadas da existência da protagonista e para as camadas da história.

Segundo Solange Ribeiro de Oliveira, que disponibilizou excelente estudo sobre *A paixão segundo G.H.*, “a escolha da barata como metáfora central da obra é, em parte, explicada pelo fato de ser um dos mais primitivos insetos fósseis alados, cujas várias ordens podem ser classificadas de acordo com a indicação da ascendência, derivada de fósseis”.²⁶

Nesse sentido, observa-se que, em meados dos anos 80, o assunto ou a função dos animais na obra clariciana, embora aspergido dentro de estudos mais abrangentes, vai marcando seu espaço na crítica literária. Nos anos seguintes, a literatura infantil de Clarice Lispector ganha também relevância crítica. E nos anos 90 Nádya Battella Gotlib, lendo a vida e a obra da autora, salienta a função dos animais no último de seus livros infantis, *Como nasceram as estrelas – 12 lendas brasileiras* (1987). Os animais, segundo a biógrafa, fazem parte de um todo, de um mundo:

A escritora procura criar um universo com elementos da cultura popular, no sentido de ser fiel a um clima bem brasileiro. Sob certo aspecto, mantém-se nas histórias o bestiário a gosto da autora, que reúne sapo, onça, jabuti, macacos, jacarés, quatis, antas, em situações em que alguma qualidade de comportamento é posta à prova: a esperteza (do sapo, do jabuti), a ferocidade (da onça linguaruda), o poder (do canto do uirapuru).²⁷

Seguindo essa trajetória, parece ser mesmo no início do século XXI que os bichos ganham estudos específicos. Neste ponto em que se sincroniza a discussão, vale salientar dois estudos que se voltam especificamente para o animal em sua obra, assunto em que ora nos deteremos.

Berta Waldman, no ensaio sobre a presença judaica no texto clariciano, aponta como rastro do judaísmo a ocorrência obsessiva dos animais, o que faria eco aos textos

²⁶ OLIVEIRA, 1985, p. 26

²⁷ GOTLIB, 1995, p. 445

bíblicos. Como “ingrediente” de estruturação do mundo, os animais seriam divididos em duas categorias que não se confundem: “aqueles que se identificam com a narradora/autora e aqueles que repelem qualquer identificação”²⁸.

Recuperando a Bíblia (*Levítico* 11:13), a ensaísta aponta para a normatização em que as Sagradas Escrituras enquadraram os animais, dividindo-os em “puros” e “impuros”. Cavalos e cachorros, por exemplo, seriam os animais passíveis de identificação, por serem domesticáveis e por partilharem do sistema de valores humano (como a comunicação por certa linguagem e o trabalho). Já os repulsivos seriam aqueles promotores de perturbação das relações humanas com o mundo: formigas, besouros, percevejos, sapos, baratas e tantos outros. Organizados na obra clariciana nos pólos de atração e de repulsa, os animais aí entrariam como fundamentais para se entender todo um modo de conceber o mundo.

Mas é mesmo Silviano Santiago, no texto “Bestiário”, que organiza definitivamente o assunto. Para o que chamou de *texto curto* (concebido tradicionalmente sobre as rubricas *conto*, *crônica* e *anotação breve*), Santiago aponta para o duplo processo de metamorfose por que passam os humanos nesses gêneros. Num processo de *modelagem* (pelo olhar alheio) e de *automodelagem* (pelo próprio olhar)²⁹, as personagens humanas se inserem nos pólos “doméstico” e “selvagem”, característicos dos animais. Em suas palavras:

Em última instância, 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 pensamento de Clarice Lispector – a reflexão dramática sobre os percalços da vida intensamente vivida e do risco apavorante da morte.³⁰

²⁸ WALDMAN, 2004, p. 250

²⁹ Silviano Santiago traduz o termo “self-fashioning” de Stephen Greenblatt usado em *Renaissance self-fashioning – From more to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980 *apud* SANTIAGO, 2004, p. 222

³⁰ *Ibidem*, p. 194

Nessa perspectiva, o ensaísta traça ótimas linhas, terminando por constatar o quanto ainda se pode trabalhar por esse viés de leitura. Santiago, metaforizando seu estudo como a ponta de um *iceberg*, questiona se o que ali se levanta poderia servir também de *instrumento* para analisar os *textos longos*. Com essa deixa, o autor de *Uma literatura nos trópicos* legitima seus métodos e abre um leque de possibilidades para leituras, sobretudo a que fica em aberto e que nos interessa nesta pesquisa: os “romances”.

Outro aspecto que deve ser esclarecido de antemão, e que talvez ajude a nortear este trabalho, é a perspectiva que será adotada para se ler os bichos de Clarice, enquanto “bestiário”. O termo, que se ancora na Idade Média, recupera as compilações em versos, alegóricas e moralizantes, em que figuravam de forma sistêmica os animais (fabulares e reais). Para este ponto, sigo as significativas leituras que Maria Esther Maciel vem empreendendo sobre o tema na arte e na literatura ocidentais. Há alguns anos, a pesquisadora olha para o assunto sob o viés enciclopédico. Seu livro *O animal escrito*, sobretudo, foi fundamental para que pudéssemos aproximar do assunto e organizá-lo. Acompanhemos sua rota.

Esopo (620-560 a.C.) foi o primeiro a levar os animais para a ficção, na condição de metáforas do humano, em suas fábulas moralizantes. La Fontaine, que recuperaria essa tradição já no século XVII, nos dá notícia do empenho moralizante desse gênero, no prefácio de sua primeira coleção de fábulas:

Sirvo- me de animais para instruir os homens.
 (...)
 Procuro tornar o vício, ridículo,
 Por não poder atacá-lo com braço de Hércules.
 (...) ³¹

³¹ Apud COELHO, 1991, p. 147

Segundo Maciel, o primeiro a levar a cabo os estudos sobre animais “da realidade observada” foi Aristóteles, que, na monumental *Historia Animalium*, conjugou com minúcia “pesquisa, esforço taxonômico e imaginação criadora”.³² Seu complexo científico intenta compor uma enciclopédia sobre todas as ciências conhecidas até então, reconstituídas sob o seu ponto de vista. A obra científica é dividida em quatro pontos: lógica, metafísica, história natural e ética. Esta última, muito cara ao desenvolvimento dos estudos em ciências humanas, compõe-se de retórica e política.

Por sua vez, a história natural forma-se de física, astronomia, psicologia, zoologia, botânica e mineralogia. A que ora nos interessa – a *Historia Animalium* – foi escrita há 2.300 anos e abriu caminho para os estudos científicos sobre animais e também um vasto caminho da imaginação, a partir da qual se configuram as representações artísticas.

Indo do caráter moralizante ao erótico, do religioso ao satírico, o gênero bestiário, afirma a pesquisadora, se consolida no decorrer dos séculos XII e XIII. Ao longo da Idade Média, inúmeras compilações (das mais variadas perspectivas) vão surgindo na Europa. São dignos de nota, até século XVII, os relatos dos viajantes europeus sobre a fauna do “Novo Mundo”, que deixam patente em suas representações o espanto do colonizador ao deparar-se com aqueles animais “exóticos”. Tal assombro advinha do desafio que representavam para as categorias taxonômicas vigentes à época.

A seguir, no Século das Luzes, Michel de Montaigne, em sua apologia a Raimond Sebond, dispensa aos animais atenção extraordinária. Tratando da conveniência com que os homens atribuem a Deus características tão humanas, expressa sua curiosidade a respeito dos animais. Para ele, são mais compreensíveis as sociedades

³² MACIEL, 2008, p. 11

do totem animal. Vejamos: “Neste ponto, teria seguido de preferência os que adoravam a serpente, o cão, o boi, pois a natureza desses animais nos é menos conhecida do que a nossa e por conseguinte é mais lógico que pensemos o que quisermos dos animais e lhes outorguemos faculdades extraordinárias”, em detrimento dos povos que, à sua semelhança, atribuíam aos seus deuses as faculdades de ‘ter ciúmes, carne e ossos’”³³.

Dessa maneira, no século seguinte, Lineu (com seus métodos de experimentação e observação) permite um desvio de perspectiva. Os animais deixam de ser olhados somente pela superstição e pelo exotismo. Sua proposta abre o cerco para as modernas teorias evolucionistas.

Ainda segundo Maciel, o século XX é o momento da reflexão, científica e artística, sobre o jogo de poder que o humano instaura sobre os animais. Em suas palavras:

(...) a zooliteratura coloca-se também como espaço de reflexão crítica sobre a questão animal num mundo em que o homem se define a partir da dominação que exerce sobre os viventes não-humanos e, simultaneamente, utiliza o animal para justificar a dominação sobre outros seres humanos.³⁴

Nesse rastro esteve a literatura de Clarice Lispector e a de outros escritores que refletiram sobre a relação entre humanos e não-humanos. Somadas essas tão diversas representações dos bichos nas artes ao longo dos tempos, na contemporaneidade, a crítica literária, por sua vez, conta com, pelo menos, dois grandes enfoques: a zooliteratura fantástica e a realista. Pelo viés fantástico, as leituras contemporâneas se fazem tomando por objeto exemplar o escritor Jorge Luís Borges e seu *Manual de zoologia fantástica*. Este autor, por sua vez, retoma a tradição medieval de catalogar os seres que deslumbram a imaginação humana.

³³ MONTAIGNE, 1980, pp. 239-40

³⁴ MACIEL, 2008, p. 18

Em *O livro dos seres imaginários*, o autor prossegue o empreendimento ficcional iniciado naquele livro, acrescentando outros tantos “seres imaginários” e descartando, segundo ele próprio, as metamorfoses. No prólogo, há uma boa síntese da maneira como trata da escrita de alteridade animal: “Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo, mas algo há em sua imagem que se harmoniza com a imaginação dos homens, e assim o dragão surge em diferentes épocas e latitudes.”³⁵

Um exemplo evidente que participa da tradição do fantástico ocidental é a monumental *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Ao acompanhar a descida ao *Inferno* do poeta florentino, um rol de seres horripilantes, que hibridizam o humano e o animal, é evocado em número imenso para a configuração da geografia física e moral. Em passagem ainda desse primeiro livro, o poeta, sempre sob o ponto de vista cristão, lança considerações sobre o embate entre animais reais (os naturais, criados por Deus) e os que estão a serviço do mal, os heréticos e híbridos (ajudantes de Marte).

Fez bem Natura em esquecer a arte
de gerar esses monstros a mancheias,
tais ajudantes sonegando a Marte.

De que elefantes cria inda e baleias
- se tu podes, leitor, ver claramente,
é razoável que mais sábia a creias.

Porque quando o poder próprio da mente
à maldade se junta e à força bruta,
que resistência lhe há de opor a gente?³⁶

Os animais fantásticos parecem sempre carregar grande semelhança humana. São relevantes, e um tanto sintomáticas, as características humanas que o imaginário

³⁵ BORGES, 1989, p. XI

³⁶ ALIGHIERI, 2006, p. 307

dos povos foi delegando a esses animais, construídos ininterruptamente desde a antiguidade.

A pesquisadora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, por exemplo, nos oferece uma ótima oportunidade de apreciação dessa imagem híbrida, ao descrever a fabricação dos *sátiros*. Esses seres antológicos compõem-se da metade (superior) humana e da metade (inferior) animal: de mula, bode ou cavalo, de acordo com as muitas narrativas em que aparece no Ocidente.

Sobre sua composição interna, a autora nos conta que

são desajeitados e inúteis, ingratos e pouco confiáveis, bons amantes, mas por vezes tarados, ladrões, beberrões, lascivos, curiosos, mas também medrosos, insolentes, mas igualmente servís, pretensiosos, mas simultaneamente covardes.³⁷

E ainda, citando Simon³⁸, “esse seria o lado humano dos sátiros, monstros caricatos e risíveis que maximizam os defeitos das gentes.” Dessa maneira, é forte o componente moralizante na fabricação desses seres pela poética humana, pois “caricatos e deformados, obscenos e ridículos, exagerados e embriagados, os sátiros apontam para uma paródia humana, em seus fracassos e sucessos”.

Penetrando ainda mais na fábrica desses monstros da nossa tradição, Tereza Virgínia desentranha as “motivações” dos poetas para construção alegórica dos sátiros, empresa que hibridiza os dois pólos antagônicos, que são o do bicho e o do humano:

O que significa escolher a cabeça, o tronco, o coração de homem e o baixo-ventre de animais de médio e grande porte? Corporalmente, com cabeça e coração humanos, o sátiro é racional e afetivo e, sendo dotado de razão, acredita-se que possa controlar sua parte animal. Entretanto, ter o baixo ventre de animal de médio ou grande porte significa, sem dúvida, uma potência alimentar e sexual extraordinária, se comparada ao humano.³⁹

³⁷ BARBOSA, 2009, p. 28

³⁸ SIMON, Erika. “Silenoi” *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), v. 7, pp. 1108-1133, 1981. Apud BARBOSA, 2009, p. 28

³⁹ Ibidem, p. 31

Essa conjunção de partes aparentemente díspares encena (e esclarece) aquele tradicional ponto do imaginário humano que relega ao bicho o lugar da irracionalidade. Os sátiros alegorizam essa junção da elevada razão (humana) e dos baixos e irracionais instintos (animais), dando corpo a essa crença que atravessa os séculos.

Da mesma maneira, os contos de fadas parecem pôr homens e animais em processo moral de comparação. A todo tempo, o animal encerra, no espaço do fantástico, as virtudes e os vícios que a narrativa quiser fazer ver como exemplares ao ouvinte ou leitor.

Caminhando para o enfoque dos objetos literários realistas, podemos observar as fábulas sociais contemporâneas. A alegoria é ainda a função que reina. Obra exemplar é *A revolução dos bichos*, de George Orwell. No prefácio, lê-se (segundo nota do editor): “À maneira de Esopo, usando animais para figurar as fraquezas humanas, Orwell deixou, neste livro, um dos mais sarcásticos depoimentos sobre o chamado paraíso comunista.”

A história, aparentemente *sobre* animais, é um conto de auge e declínio de uma sociedade pós-revolucionária. A sociedade *dos bichos* expulsa os humanos da fazenda e lá reproduz, tal qual numa sociedade humana, aquela organização de poder que privilegia uns em detrimento do trabalho de outros. A imagem *animal* está na camada epidérmica da narrativa, para no fundo tratar de relações estritamente humanas. Aqueles bichos são delineados com filosofias humanas, cada uma para um setor da sociedade. Os cavalos, por exemplo, figuram os operários. Assim, o cavalo Sansão, animal de grande porte, era “respeitado pela retidão de caráter e pela tremenda capacidade de trabalho”.⁴⁰

⁴⁰ ORWELL, 1948, p. 3

Dessa maneira, a crítica, que é motor do subtexto narrativo, se mostra pela reprodução dos arbitrários decretos e leis com que os animais da fazenda, após a revolução que expulsa os donos humanos, reorganizam ali a vida em sociedade. Chefiados pelos porcos ditadores, os animais restabelecem na granja o sistema de dominação. Num processo paulatino de perda de identidade animal em direção à humanização, os porcos jogam cartas em seu gabinete de governo, numa cena em que reproduzem estereótipos de mafiosos humanos. Podemos observar com clareza que, na construção das personagens, aproveita-se da simbologia comum. Como neste exemplo final, os porcos, que no ocidente não estão no campo do divino, são demonizados pelo símbolo do capitalismo.

A história, é claro, não apresenta nenhum avanço no que diz respeito à literatura de alteridade animal. Adentramos e saímos da Fazenda dos Bichos sem nada saber dos animais não-humanos. Ali está encenada é a falência (e a hipocrisia) das relações de poder humanas, aproveitando da figura carismática de alguns animais e de seus símbolos na divisão de trabalho, tudo isso na perspectiva conveniente ao humano. As galinhas botam ovos para os humanos, as vacas “produzem” leite para os humanos, os cavalos trabalham no transporte humano e tantos outros. Ambientada no pós-guerra e em meio à disputa fria entre as potências do Norte (capitalistas versus socialistas), *A Revolução dos Bichos*, embora afirme com simpatia uma possível integração dos animais humanos e não-humanos, não é mais do que um exemplo epidérmico da literatura de alteridade animal.

Por sua vez, *A Fazenda Modelo*, obra de Chico Buarque, alegoriza, de maneira semelhante a sociedade de estado (humana) por meio da fábula social dos animais. Ironicamente a voz narrativa diz que os bichos careciam da castração de sua liberdade por meio de um governo que organizasse sua sociedade, já que ali

campeavam as libertinagens. Elogiava-se a loucura. As hierarquias eram revertidas, a higiene, o recato. Um quadro nada modelar. Portanto já era tempo de impor a ordem à comunidade vacum.⁴¹

Essa perspectiva que apreende o mundo hierarquicamente serve ao humano para entendimento de sua própria sociedade. Irresistivelmente irônica, a obra fala da sociedade brasileira por meio da palavra em estado de poesia. Ainda se deve dar a esta obra outro mérito, no que tange a investigação motor deste trabalho. Em outra camada de leitura, nota-se que Chico Buarque avança na caracterização dos bichos, com um cuidado curioso pela alteridade animal. Vejamos.

Numa anotação de diário (pois o livro se constitui de gêneros textuais múltiplos) do dia 8 de janeiro, o narrador (que é um boi), empenhado em registrar o que acontece com aquela sociedade bovina, lança um olhar muito simpático para a vaca Aurora, que acabara de desmamar seus bezerrinhos, detendo-se por um momento nessa cena. Olha com carinho para aquela mãe e se aproxima, numa experiência *do outro*, daquela de que naturalmente um boi macho é privado: a de experimentar a maternidade. Confessa-nos o boi que “Desmamar bezerro não é nada, duro é desfilhar a mãe (...) Depois ela pensa que bezerro gosta que o enxuguem com língua de vaca.”⁴²

Considerações realmente sociológicas, usando da imagem dos animais, foi o que fez Gilberto Freyre quando publicou, em meados do século passado, artigos no *Diário de Pernambuco*⁴³, usando a mancheias da simbologia dos bichos construção de sua análise social. No artigo “Recordação de Joujou”⁴⁴, por exemplo, o sociólogo se lembra de seu cão de nomes e atitudes francesas, manhas latinas e astúcias italianas. Sem

⁴¹ BUARQUE, 1974, p. 22

⁴² Ibidem, p. 52

⁴³ Os artigos estão reunidos em *Pessoas, coisas e animais*, org. por Edson Nery da Fonseca e publicado em 1980.

⁴⁴ FREYRE, 1980, pp. 377-9

dúvida, um pretexto simpático para traçar considerações sobre as sociedades internacionais, sob o ponto de vista nacional.

Em “Arte de cavalgar no tempo dos flamengos”⁴⁵, lembra a festa ocorrida em Pernambuco, em 1640, realizada por Maurício de Nassau para celebrar a restauração de Portugal. Houve mostra de equitação, a arte então mais nobre e viril. O sociólogo deixa ver que o cavalo participava do ritual como símbolo no jogo de poder, dentro daquela sociedade marcadamente patriarcal.

Em “Bichos reais e imaginários”⁴⁶, chama a atenção para a polissemia espectral da palavra *bicho*, a qual conjuga em si o maniqueísmo da realidade e da imaginação social. *Bicho* é a doença, que não deve ser nomeada pelo forte tabu a que está submetida, que faz mal ao homem e *bicho* é, ao mesmo tempo, o animal não-humano que participa do âmbito doméstico. Lembra ainda a expressão “matar o bicho”, que significa matar o verme que se aloja nos intestinos humanos.

Sempre interessado na sociedade, Freyre, no artigo “Homens, casas, animais e barcos do São Francisco”⁴⁷, mostra a integração dos bois e cavalos na vida dessa população ribeirinha. E também no âmbito artístico e místico, sob os quais são representados animais nas carrancas de barcos e canoas para proteger o navegador dos perigos e acidentes. Da mesma forma, em “Presença do cavalo”⁴⁸, marca a importância que esse mamífero, juntamente ao boi, teve na formação da sociedade e do imaginário folclórico do Brasil. É interessante ver que, na obra do sociólogo, há um lugar reservado aos animais não-humanos, ativos participantes da rede social humana e fundamentais para sua compreensão.

⁴⁵ FREYRE, 1980, pp. 379-82

⁴⁶ Ibidem, pp. 382-85

⁴⁷ Ibidem, pp. 385-91

⁴⁸ Ibidem, pp. 398-400

Vale lembrar que os animais sempre fizeram parte do imaginário da civilização, desde as primeiras pinturas que reproduziam nas cavernas figuras de animal e Homem, integrados no mesmo campo simbólico. E a zoocrítica objetiva organizar, num todo coerente, os animais da ficção literária, ou munir-se da perspectiva realista ou ontológica, quando os animais são encarados em sua identidade, e não somente como figuras da simbologia humana. Essa abordagem encontra muitas possibilidades na prosa brasileira, campo em que se fazem exemplares João Alphonsus, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Acompanhemos essa trajetória.

Na zoologia do mineiro João Alphonsus, podemos ver com destaque o conto “Galinha Cega”, que apresenta a relação íntima entre um protagonista humano, “um bruto homem de barbas brancas”, e uma galinha com cegueira progressiva. Primeiramente, o bicho nos é apresentado como um “produto”, ao ser vendido pelo carroceiro de frangos que andava pelas ruas do interior. O narrador se aproxima simpático dos animais presos na gaiola da carroça. Dessa maneira, observamos que a perspectiva altruísta da narração se opõe à do comerciante, este que brada nas ruas para apresentar sua carga: “Frangos BONS e BARATOS”. As letras em caixa-alta são opção de João Alphonsus, talvez para apontar a clara incongruência da proposta do carroceiro. Como é possível que esses animais sejam ao mesmo tempo *bons* e *baratos*? A narração desautoriza a perspectiva que olha para esses bichos, enquanto se debatem na gaiola da carroça, com olhos pragmáticos de consumidor.

O autor, diferentemente das fábulas, não dá voz às personagens não-humanas para retrucarem ou reivindicarem, quem sabe, seu direito à própria vida. Por sua vez, a narração (em conjunção ao ponto-de-vista do protagonista humano) aproxima-se daqueles animais encarcerados, numa observação em que sobeja o sentimentalismo de carga altruísta:

Com as cabeças de mártires obscuros enfiadas na tela de arame os bichos piavam num protesto. Não eram bons. Nem mesmo baratos. Queriam apenas que os soltassem. Que lhes devolvessem o direito de continuar ciscando no terreiro amplo e longe.⁴⁹

O autor de *Morte da Baleia* está nas letras nacionais em importante lugar no modernismo brasileiro, sendo grande representante do movimento em Minas Gerais. Ademais, é um alto expoente da zooliteratura brasileira. Mário de Andrade cedeu opinião sobre o fazer literário de João Alphonsus de rara valia para o entendimento da representação da alteridade animal. Vale a extensa citação:

Essa atração pelos bichos nos ligou muito. Não era exatamente amor, esse amor que faz atribuir aos bichos psicologias humanas por demais. Nós sempre havemos de compreender os animais, lhe emprestando psicologias humanas, é certo, mas em João Alphonsus eu percebia esse respeito pelos irracionais, mais liberal, uma como que concessão de igualdade que lhe permitia ceder aos bichos uma parte maior deles mesmos.⁵⁰

Outro bom exemplo são os animais não-humanos de Guimarães Rosa, que cumprem várias funções no mundo que o ficcionista recria. Nessas narrativas, os bichos ocupam o lugar mítico, que é uma das camadas privilegiadas das suas estórias. Ocupam também o lugar de desencadeadores da análise psicológica das personagens humanas e mesmo das personagens animais, e enfim, o de verossimilhança ao mundo sertanejo, já que fazendas do sertão não seriam mesmo fazendas se não tivessem a participação dos animais (domesticados e selvagens).

Para o menino Miguilim, da novela *Campo Geral*, os bichos têm valor de experiência existencial. Além de povoarem a fazenda do Mutum, participam ativamente

⁴⁹ ALPHONSUS, 1976, p. 25

⁵⁰ Reproduzido na contracapa da citada edição de contos de Alphonsus, na seção “Opiniões sobre *contos e novelas*”.

da trajetória de aprendizado de mundo daquele menino que está atravessando a infância.⁵¹

Os animais de Clarice, por sua vez, não precisariam cumprir a função de verossimilhança, que é um dos pontos da literatura de Rosa, já que o ambiente que a ficcionista recria é majoritariamente urbano. Entre todos os seus romances, *A maçã e no escuro* e *A cidade sitiada* são as narrativas que extrapolam o espaço urbano em direção ao campo, e ali os bichos também conferem “verdade” ou coerência ao ambiente retratado. Mas esse é mesmo um dos pontos menos significativos, já que em todas as narrativas, o humano e o animal estabelecem encontros que escapam a qualquer localismo.

Situar a leitura da obra de Clarice como um estudo de zoocrítica é entrar pelo viés “realista” e assumir o caráter assistemático que essa literatura impõe ao pesquisador de seus bichos. Os animais de Clarice não estão organizados como estão os do “bestiário” de Borges. É um empenho de leitura organizá-los e conferir-lhes um sistema, uma trajetória. A atitude crítica deve levar em conta essa “desorganização” aparente e tentar dar-lhe forma.

Embora o esforço deste estudo seja o de tornar sistemático um aspecto de sua literatura, como assim o fizeram alguns críticos citados, é necessário não perder de vista o trabalho da autora, que é o engajamento na linguagem: na literatura como ofício que tem a palavra como material por excelência. Com essa observação, tentamos nos esquivar um pouco da ingenuidade de conferir a essas narrativas um estatuto científico no que tange os animais. Organizar e com isso dar um corpo coerente ao texto é sim tarefa crítica. Salientando os bichos dos romances de Clarice Lispector, acompanhamos

⁵¹ Sobre esse assunto, desenvolvi algumas considerações no artigo “Os bichos de Miguelim” (Cf. cit. completa ao final)

a crítica mais contemporânea empenhada em investigar a representação do animal literário.

Clarice atuaria em gêneros diversos da literatura, deixando sempre aos bichos um lugar privilegiado. Um panorama de sua escritura pode ser interessante na medida em que fica delineado o todo de que os não-humanos participam. No capítulo seguinte, darei atenção aos textos longos (os romances), objeto propriamente dito desta dissertação. Deste ponto em diante, faremos uma leitura global, de modo a preparar o campo para a análise mais específica, sem deixar de lado (embora de maneira muito breve) o todo de sua escritura e suas infinitas possibilidades.

A literatura infantil de Clarice é o espaço em que os animais se alternam em posições sempre iluminadas em amplidão: são personagens, protagonistas e, por uma vez, “autor”. É interessante notar, na leitura dessas narrativas, como Clarice desestabiliza a tradição, historicamente especializada em usurpar a figura do animal em prol da moral humana. Por sua vez, a autora atualiza sensivelmente esse legado em seus textos para crianças. Assim, os bichos não estão nesse espaço narrativo em função dos humanos, no sentido de condenar excessos e sugerir virtudes convenientes, como acontece nas fábulas que geralmente são oferecidas às crianças. Vejamos.

Em *O mistério do coelho pensante* (1967), o mistério não está nas mãos da narradora, nas pistas ou nas entrelinhas da história. O coelho é o próprio mistério: ele encerra em si o próprio espanto motivador de narrar. É o bicho (que serve a vários discursos como símbolo das mais variadas funções) que instiga o espanto reflexivo e que lembra ao humano a falência de sua linguagem para apreensão do mundo.

Em *A mulher que matou os peixes* (1968), o relato do crime e o pedido de perdão agenciados pela narradora Clarice são entremeados de histórias de animais, espécies de lembranças ou de depoimentos executados com grande afeto. Deparamo-nos com o

animal dentro do humano, dessa forma a autora nos lembra: “Além de sermos gente, somos também animais”.⁵²

Em *A vida íntima de Laura* (1974), a voz narrativa se aproxima da intimidade das galinhas e, então, se funde com ela: “Elas até parecem saber que para Deus não existem essas bobagens de raça melhor ou pior”.⁵³ Desautorizar a ideia de raça, que sempre serviu à conveniência política do Ocidente, é uma maneira de aproximar as existências animais.

Por sua vez, em *Quase de verdade* (1978), o relato é de autoria do cão Ulisses, mas é Clarice-narradora que entende seus latidos e nos traduz, em palavras humanas, a sua história. A situação do animal é de extrema comunhão com o humano. Disse Clarice: “Mágico é como eu e meu cachorro (Ulisses) nos entendemos sem palavras”.⁵⁴

Olga Borelli, que também partilhou da intimidade da escritora, muito nos contou do relacionamento entre Clarice e o cão:

Ulisses, mistura de algumas raças com vira-lata, era seu grande amigo. Havia entre eles uma autêntica simpatia, embora já a tivesse mordido duas vezes no lábio superior. Lambia-a quando acariciado à distância e mordia-a quando obrigado a uma aproximação maior.⁵⁵

Por fim, embora os animais não recebam a aguda atenção existencial, aspecto tão relevante na literatura clariciana, em *Como nasceram as estrelas – 12 lendas brasileiras* (1987) é inegável sua presença em todas essas narrativas míticas. O livro, que na verdade é uma compilação póstuma de textos escritos para o catálogo de fim de ano da marca de brinquedos *Estrela*, não é mesmo um bom exemplo de atenção à existência não-humana. Havemos de considerar, é claro, que as lendas, como gênero

⁵² LISPECTOR, 1974, p. 22

⁵³ LISPECTOR, 1976a, p. 12

⁵⁴ BORELLI, 1981, p. 55

⁵⁵ *Ibidem*, p. 55

narrativo, são alegóricas por definição e preocupam-se em explicar, com a linguagem mágica da literatura, fatos históricos ou fenômenos naturais. Este é o ponto.

Os gêneros *crônica*, *conto* e *anotações breves*⁵⁶ constituintes da escritura de Clarice Lispector são, da mesma maneira, espaços privilegiados para o animal mostrar-se em plenitude. Como os bichos foram representados semanalmente pela cronista do *Jornal do Brasil* é um ponto que merece atenção. Antes de entrarmos propriamente no assunto, uma breve trajetória de sua participação no periodismo parece necessária.

É sabido que Clarice Lispector se dedicou à imprensa por toda a vida. Em 1940, no semanário carioca *Pan*, como já vimos, vem ao público seu primeiro conto, intitulado “Triunfo”. É também na imprensa que a então estudante de Direito exerce as primeiras atividades remuneradas com a palavra escrita. Ainda na década de 40, publica outros contos e reportagens na imprensa, além de adquirir o primeiro registro profissional: redatora do jornal *A noite*. Do início da década de 50 aos anos 60, Clarice escreveria, atrás de alguns pseudônimos, uma série de páginas femininas.

Mas o momento em que sua escrita tomou maior volume no periodismo brasileiro foi o de agosto de 1967 a dezembro de 1973. Nesse momento, a cronista tinha um encontro semanal (aos sábados) com os leitores do *Jornal do Brasil*. Declaradamente assinados por Clarice Lispector, escritora já bem reconhecida, esses textos revelam muito do exercício ficcional (e, à sua maneira, com um caráter autobiográfico oscilante entre a discrição e a extroversão) da mãe dedicada, moradora do Leme, de rotina agitada no lar e nas letras, e da relativamente discreta participação nas rodas intelectuais do Rio de Janeiro, durante os anos da ditadura militar.

Suas crônicas obsessivamente recorrem aos animais do cotidiano: cavalos das cidades e das fazendas que visita, galinhas, pássaros, gatos, corujas e outros tantos.

⁵⁶ Rubricas sugeridas (e analisadas) por Santiago em seu artigo citado.

Também, e nesse sentido a crônica é lugar privilegiado, ficamos conhecendo os animais da casa de Clarice, seus cachorros, macacos, peixes e muitos outros, que passam pelo olhar atento da escritora e de seus filhos.

A repulsão por alguns bichos, cujo grande exemplo é o afastamento - um tanto atrativo - que G.H. encena no célebre romance de 1964, parece ser deixada de lado nas páginas da crônica semanal. Nesse espaço, Clarice nos mostra é a compaixão e a cumplicidade para com os animais não-humanos. A dor de um gato, por exemplo, desencadeia igual dor na escritora, como vemos em crônica de setembro de 1967: “Esta noite um gato chorou tanto que tive uma das mais profundas compaixões pelo que é vivo.”⁵⁷

Embora sucinto, o texto - que na íntegra conta com três linhas - se apresenta como a célula-mater da concepção de mundo que norteará os cinco anos de crônica de Clarice Lispector no *JB*. Logo em sua quinta semana nas páginas deste jornal, a autora já nos disponibiliza o plano geral da sua relação com os bichos. A cronista Clarice e a narradora Clarice, identificadas no espaço autoral da crônica (que permite essa clara junção), se iguala(m) ao bicho.

“Parecia dor, e, em nossos termos humanos e animais, era”. Tais considerações revelam a ciência da autora da comunhão entre os seres vivos, mas também da impossibilidade de um mútuo e pleno entendimento. A dor humana, parece indicar Clarice, é diferente da dor animal. Nossa dor está condicionada ao caldo de cultura em que mergulhamos ao nascer em sociedade. Mas ambos, gato e humano, compartilham a experiência da dor, conclui enfim.

Can they suffer? Essa é exatamente uma das perguntas-eixo que norteia a filosofia de Jacques Derrida a respeito dos animais. Assim se “perguntava simplesmente e tão

⁵⁷ LISPECTOR, 1999a, p. 33

profundamente” o jurista e filósofo inglês Jeremy Bentham, em sua *Introdução aos Princípios da Moral e da Legislação*. Ao cogitar essa hipótese, vemos que sua filosofia toca no lastro do cartesianismo e dele escapa.

Ao atualizar a questão, Derrida discute essa ideia, desconstruindo o ponto “pacificado” de que a existência está atrelada ao pensamento, a questão do pensar-logo-existir:

Com essa questão, não tocamos nesse bloco de certeza indubitável, nesse fundamento de toda a segurança que se poderia procurar por exemplo no *Cogito*, no “Penso, logo sou”. Porém, de uma outra maneira completamente diferente, confiamos aqui em uma instância igualmente radical, ainda que essencialmente diferente: o inegável. Ninguém pode negar o sofrimento, o medo ou o pânico, o terror ou o pavor que podem se apossar de certos animais e que nós, os homens, podemos testemunhar.⁵⁸

Clarice, com intuição e muita propriedade, logo de início desata o nó do abismo tradicional que há entre os animais humanos e não-humanos. A dor nos iguala, como nos mostra a cronista. Mas o que devem ter os gatos que cause ao humano tanta especulação? Alice, de Lewis Carroll, também é levada por um gato a inúmeras cogitações filosóficas. O mesmo Derrida, no estudo em questão, propõe que a visão de um gato nu (pois nu está todo animal) é que o levou a desenvolver as considerações de sua conferência sobre o animal que todo humano é. Nessa trajetória também está Clarice, fechando a crônica citada: “Mas seria dor, ou era ‘ir’, ‘ir para’? Pois o que é vivo vai para.”.

Anos mais tarde, em março de 1971, Clarice retomaria os gatos como tema nas crônicas “Bichos” (I) e Conclusão⁵⁹, textos-base para a questão da animália. Organizados dentro desse “bestiário”, os gatos da infância da autora são recuperados, ela que, de “longa prática de gatos”, adoecera de cama e com febre quando a família dispôs às escondidas dos felinos que, sem fim, procriavam. Conta-nos também uma

⁵⁸ DERRIDA, 2002, pp. 55-56

⁵⁹ LISPECTOR, 1999a, pp. 332-337

história de gatos que sensibiliza intimamente o humano (a empregada a quem Clarice contara, por exemplo, benzeu-se toda): um amigo teve que se livrar da gata, pois de “tão fortes os seus instintos, tão imperativos”, quando estava no cio se jogava do telhado ao chão. Impulso e movimento que muito se assemelham à manifestação do desejo, sobretudo o amoroso e sexual, humano.

Outro mamífero também participa dessa experiência extrema de animalidade humana. Em crônica de 17 de agosto de 1968, Clarice nos apresenta uma baleia encalhada em Ipanema, e outra no Leblon. A notícia que corria era a de que eram filhotes, apesar de enormes, em agonia pública nas areias frequentadíssimas da Zona Sul do Rio. Em horror, Clarice, diferentemente da vizinhança, decide não ir vê-las. Olhando não para a janela, mas para dentro de si, confessa ao leitor seu medo terrível da morte. E sua revolta contra os que, ainda arfando de vida, retalhavam as baleias e vendiam sua carne. Identificando-se à agonia desses mamíferos, Clarice eleva a discussão para a experiência humana do tempo. Sua ideia é a de que mensurar o tempo em alguns segundos (nos quais se pode viver e morrer) é o que diferenciaria o animal do humano. O humano, diferentemente do animal, teria mais ciência da morte por poder antevê-la ou organizá-la temporalmente. Mas, logo em seguida, volta a aproximar as duas existências – “nós, os macacos de nós mesmos” –, julgando justo santificar quem atinja “o quase impossível estágio de Ser Humano.” Estágio utópico, como se pode depreender, que se atinge através do desapego dos instintos e do império da “abstração”.

Prosseguindo, o medo como motivador da experiência literária de Clarice Lispector (e do seu encontro com o animal) é uma das peças-chave do ensaio em que Silviano Santiago organiza, contemporaneamente, o bestiário da autora. É o que podemos ver na mesma crônica *Bichos*. Vale a citação do início do primeiro parágrafo:

Às vezes me arrepio toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Pareço ter certo medo e horror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos mesmos instintos, embora mais livres e mais indomáveis.⁶⁰

O “medo” é tão fundamental para essa experiência, já que não impede, senão promove, esse encontro. Cabe a pergunta: seria o medo uma figuração da “timidez ousada” (afirmada várias vezes sobre si mesma) com a qual, dentre outras coisas, a autora publicava seus textos? O medo, na experiência de Clarice Lispector não é o que leva à estagnação, e sim o que impulsiona.

As corças africanas servem de boa ilustração para esse ponto. Clarice, numa crônica em que relata sua visita à África, detém-se com receio ao ver que estava rodeada de muitas mulheres com língua e cultura diferentes. Mas, ao mesmo tempo em que sente certo medo, o sentimento a impele para o desconhecido, para aquelas mulheres que, de tão negras e enigmáticas, são aproximadas à imagem da elegante corça pela autora. À primeira vista, seu relato faz lembrar os cronistas viajantes europeus, que, ao avistar o povo e a terra do novo mundo, lançam sobre eles considerações exóticas e de teor naturalista. Clarice, por sua vez, encanta-se com a “diferença”.

Assim, o medo e o desejo do encontro delineiam a zoopoética de Clarice, como figura dúplice dessa identificação tão profunda que a narradora das crônicas (para não falar também da narradora dos textos longos e de suas inúmeras personagens) estabelece texto a texto com o animal não-humano.

Para Santiago, essa relação é de suma importância no projeto de escrita da autora. Estas são suas palavras:

Na ficção de Clarice Lispector, o parasitismo recíproco – da vida animal pela vida humana, e vice-versa – serve de belvedere lírico-dramático, de onde narradores e personagens olham, observam a eles e ao(s) outro(s),

⁶⁰ LISPECTOR, 1999a, p. 331

intuem, fantasiam, falam e refletem sobre o mundo, os seres e as coisas, sendo por isso difícil, e talvez desnecessário, diferenciá-los.⁶¹

É o que revela, por exemplo, em crônica de 21 de outubro de 1972, intitulada “Preguiça”, título que agrupa semanticamente o mamífero vagaroso e o sentimento de desânimo. Em viagem a Friburgo, a cronista nos conta de sua visão desses bichos de movimentos lentos, num dia bem moroso de chuva. Ali na estrada, viu “as preguiças ensopadas mas ali imóveis, morrendo de preguiça.”⁶² Brincando com a ambiguidade, Clarice e a preguiça compartilham a experiência do mundo: ambas estão “morrendo” de desânimo.

Outra crônica, que flutua entre a leveza e a brincadeira, é “Uma esperança”. O grilo muito verde e leve também se expande de significado, nomeando o sentimento, também tão leve e tão verde, de fé humana. Na crônica de maio de 1969, Clarice joga com a polissemia da esperança verde que pousou no seu apartamento, causando frenesi na família de meninos curiosos.

- Ela quase não tem corpo – queixei-me.
- Ela só tem alma – explicou meu filho e, como filhos são uma surpresa para nós, descobri com surpresa que ele falava das duas esperanças.⁶³

Semanalmente, em leves e discretas aparições no jornal, Clarice oferecia aos leitores páginas de amor à escrita, frequentemente povoadas pela admiração aos bichos. As crônicas do *JB* participam do acervo de uma das maiores zooliteraturas brasileiras de todos os tempos.

Nem tanto ao céu, nem tanto a terra, a crônica trata das coisas que o escritor capta no espaço da experiência banal, cotidiana. Mas isso não impede, é claro, que a narrativa

⁶¹ SANTIAGO, 2004, p. 198

⁶² LISPECTOR, 1999a, pp. 429-431

⁶³ LISPECTOR, 1999a, pp. 192-193

alce elevados voos na imaginação ou aprofunde com agudeza no âmago das coisas, como tão bem o fez Clarice Lispector.

Uma única peça teatral foi escrita pela autora, enquanto morou na Suíça em meados dos anos 40. Em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, participamos do silêncio sufocado da herege. Essa situação lacunar é preenchida com a grandiloqüência das outras personagens, que estão ali para julgá-la moralmente - ela que já estava condenada - e o fazem como se estivessem olhando para o espelho. Texto altamente técnico, a voz que Clarice conscientemente nega à mulher condenada pela Igreja Católica dá lugar a tantas outras vozes em confissão, que vão se desnudando e mostrando-se em relação àquela que está prestes a queimar-se na fogueira, revelando também a falência (e a hipocrisia) da culpa que lhe condicionaram.

Há na peça três sugestões animais: o som de corvos ou abutres, voz poderosa e rouca, climatiza o ambiente medievo do texto cênico. Esses animais não são personagens propriamente da tragédia. Sua imagem é evocada pelos *anjos invisíveis*, espécie de narradores da trama, que, por sua condição invisível e por não dialogarem com as demais personagens, não participam do primeiro plano da peça. No prelúdio, os anjos estabelecem o tom da narrativa, um tom *grasnado*, preparando a cena para a chegada dos envolvidos na inquisição. Vindos de um longo caminho, dizem que não estão cansados. Anunciam: “Grasnando a esta próxima diversão, viemos sofrer o que tem que ser sofrido, nós que ainda não fomos tocados, nós que ainda não somos menino e menina.”⁶⁴

Para diversão do povo, a mulher fora condenada por amar dois homens: o esposo e o amante. Este último, chegando à cena da fogueira, se espanta com a multidão que ali estava. Diz que, se estivessem sozinhos ele e a mulher, ali se amariam outra vez.

⁶⁴ LISPECTOR, 2005, p. 54

Lembra-se das noites de amor que tiveram, sempre fugazes. Nesse clima de tensão, a mulher deveria retornar ao esposo tão logo pudesse. Um animal aflito a esperava: “O cavalo impaciente aguardava, a lanterna no pátio...”⁶⁵. Impaciência, característica humana, é lançada ao animal, fazendo com que o bicho compactue com aquele adultério. Entrelaçam-se os humanos e o cavalo pela simbologia da culpa e da tensão.

O povo, que espreitava com fome e ansioso pelo espetáculo, brada ao ver acesa a primeira chama que queimaria a pecadora:

“POVO: Marcada pela Salamandra.” Repetem os guardas: “Marcada pela Salamandra...”. Assim também os anjos invisíveis: Marcada pela Salamandra...”⁶⁶. A *salamandra* é um anfíbio real e pré-histórico, que dá lugar à imaginação⁶⁷.

Parece ser o caso em que a imagem do bicho contribui para a cena da tragédia, sendo a *salamandra* uma criatura legendária, cujo símbolo é o fogo. A personagem humana e sua marca metafórica de animal se ligam pela condição ígnea e pelo gênero feminino. Símbolo da mitologia pagã, a *salamandra* formaria com a mulher uma marca coerente, justificando sua culpa e seu castigo na fogueira.

A ironia fina é o tom dessa tragédia em um só ato. Ao ser iniciado o fogo, a voz recai nos guardas e no povo:

1º e 2º GUARDAS: Vede a grande luz. Viva o nosso Rei.
POVO: Pois então hurra, hurra e hurra.
ANJOS INVISÍVEIS: Ah...⁶⁸

Ainda que de forma exclusivamente simbólica, vemos que o texto de Clarice Lispector não abdica da participação dos animais não-humanos. No texto cênico, cujo discurso se apoia no contexto judaico-cristão, é fácil entender que os bichos

⁶⁵ Ibidem, p. 63

⁶⁶ LISPECTOR, 2005, pp. 66-67

⁶⁷ É um animal de cauda e patas, com aspecto de lagarto, geralmente de pequeno porte. Mas, a espécie salamandra-chinesa é o maior anfíbio conhecido, podendo medir 1,80 e pesar 30 kg.

⁶⁸ LISPECTOR, 2005, p. 67

demonizados apresentem funcionamento simbólico negativo. Entretanto, a ironia que flui do ponto mimético desautoriza a negatividade que se imprime nos bichos e na mulher, que foram renegados pelo discurso da corrente principal.

Talvez o único gênero da literatura, *stricto senso*, que Clarice não tenha deixado seja a poesia. Existe certa polêmica quanto a essa produção. O fato é que, se houve poesia, ela não foi publicada nem por Clarice nem por seus amigos. Vários poemas circulam nos meios digitais, assinadas como Clarice Lispector. Para todos os efeitos, isso indica a popularidade da autora e uma vontade um tanto simpática de delegar a ela textos de autoria incerta. Em meios relativamente livres, como a internet, pretensões de lucro editorial seriam o último caso para especulação autoral.⁶⁹

Informação ímpar quem nos dá é Manuel Bandeira. Em carta endereçada à autora em Nápoles, no ano de 1945, o poeta relata já ter visto e comentado poemas de Clarice. Ao que parece por um mal entendido, ela não gostou dos comentários do autor de *Libertinagem* e escondeu das luzes seus textos líricos. É Bandeira quem nos diz, quando de sua coleta para a *Antologia dos poetas brasileiros bissextos*:

Se tivesse comigo aqueles poemas seus que você me mostrou um dia, incluiria você também. Ficará para uma segunda edição. Quer me mandar algumas coisas? Você é poeta, Clarice querida. Até hoje tenho remorso do que disse a respeito dos versos que você me mostrou. Você interpretou mal as minhas palavras. Você tem peixinhos nos olhos: você é bissexta: faça versos, Clarice, e se lembre de mim.⁷⁰

Clarice fez versos, revela Bandeira. E a segunda edição de seus poetas bissextos nunca aconteceu. Também a provocação para que Clarice fizesse mais versos parece não ter surtido efeito. É de se acreditar que no espaço da poesia também estaria celebrada a animalidade dos humanos e não-humanos.

⁶⁹ Sobre esse assunto, vale conferir o artigo de Alexandre Cruz Almeida “De quem é o poema ‘de Clarice’?”, publicado no *Observatório da Imprensa* (Cf. cit. completa no final)

⁷⁰ Carta de M. Bandeira a Clarice Lispector, 23/11/45, In *Correspondências*, LISPECTOR, 2002, pp. 78-79

Poesia assim como a pequena Joana, em *Perto do coração selvagem*, primeira personagem romanesca da jovem escritora Clarice, apresentaria tão espontaneamente a seu pai: Vi uma nuvem pequena / coitada da minhoca / acho que ela não viu.⁷¹

Extremamente imagéticos, os versos demonstram o lirismo de um olhar infantil sobre o bicho do solo. O percurso do olhar da menina, do alto para baixo, da nuvem etérea para o quintal cotidiano, revela, já à primeira vista, simpatia para com o pequeno bicho, cuja vida se constrói ao rés do chão.

Por fim, nessa breve trajetória sobre os gêneros “curtos” é possível ver, ainda que de forma panorâmica, a insistência com que os animais não-humanos participam da construção do mundo ficcional de Clarice Lispector. Aproximando-nos do núcleo deste trabalho, no próximo capítulo, considerações serão feitas sobre os *textos longos* e a questão da *animalidade*.

⁷¹ LISPECTOR, 1998i, p. 14

Instintos abafados

Eu pretendia chorar na viagem, porque fico sempre com saudade de mim. Mas felizmente sou um bom animal sadio e dormi muito bem, obrigada. (...) As pessoas daqui [de Belo Horizonte] me olham como se eu tivesse vindo direto do Jardim Zoológico. Concordo inteiramente.

(Carta de Clarice Lispector, estando em Belo Horizonte, a Lúcio Cardoso em 13/07/1941)⁷²

Este capítulo pretende convergir leituras feitas sobre a questão da animália na obra de Clarice Lispector. Como já foi dito, a *modelagem e automodelagem* em direção ao animal não-humano, movimento do qual participam as personagens humanas, foi o instrumental utilizado pelo crítico Silviano Santiago no texto “Bestiário”.

Também será utilizada, quando oportuna, a leitura com que Berta Waldman considerou o contexto judaico-cristão para tratar desse ponto. Nessa oportunidade, a estudiosa mostrou que os bichos estariam, a todo tempo, participando dos movimentos de atração e de repulsa com as personagens humanas.

De modo complementar, lembraremos também a filosofia com que Jacques Derrida tratou da questão animal. No texto *O animal que logo sou*, discutiu de forma bastante aguda a relação entre os animais humanos e não-humanos, sobretudo desconstruindo a que foi se pautando na tradição do iluminista René Descartes. O filósofo seiscentista pontuava o privilégio da razão humana em detrimento dos outros seres vivos, os quais, por definição, não pensavam (e não *eram?*). Seu postulado *cogito ergo sum*, o conhecido “penso, logo sou”, de algum modo serve à dominação que os humanos estabelecem sobre os outros tantos viventes. Essa pedra-de-toque do humanismo seria discutida e desconstruída pelo filósofo Derrida, que permitiu o *logos* aos não-humanos. E também, de variados modos, pela literatura de Clarice Lispector.

⁷² LISPECTOR, 2002a, p. 15

Quando aproximadas essas relações, a discussão será convidada a ilustrar alguns pontos de sua trajetória ficcional.

É necessário lembrar que os animais podem representar-se na arte da palavra sob diversas formas, às vezes complexas e complementares. Vejamos. Como *figuras*, num amplo campo em que transitam entre metáforas e alegorias. Há também a possibilidade de os bichos serem tratados como tais, como *personagens*, o que não inviabiliza que, ainda sob o signo *figurativo*, essas mesmas figuras passem pelo processo de *antropomorfização*, e ainda que colaborem para a figuração humana em direção às características ditas animais, no processo de *zoomorfização*.

Por fim, são também muitas vezes encarados como símbolos. Quem nos esclarece é Carl G. Jung: “Aquilo a que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma pintura que pode ser familiar na vida diária, mas que possui conotações específicas além de seu sentido obvio e convencional.”⁷³.

Neste trabalho, diremos incessantemente *animalidade*. O que nos obriga a confessar já de início que, ainda assim, nada *postularemos* a respeito dessa ideia. A nossa ressalva é a de que, oportunamente, Clarice Lispector opera sobre esse mesmo termo ou campo da “animalidade”, dele retirando toda a certeza construída pelo pensamento humanista. Animalidade é o nome com que se tenta aproximar de algo que deveria ser próprio do animal e que, portanto, escapa da *compreensão* puramente humana, já que essa condição não pode ser acessada pelas estruturas do pensamento científico e cultural humano. Parece que, nessa oportunidade, assistimos a uma re-locação. Em seu tempo, a animalidade, que fora tirada de dentro do humano por uma tradição de cunho humanista, volta, nos textos da ficcionista, a habitá-lo de forma inexpugnável. O ser humano, assim, é ao mesmo tempo animal e humano, nele havendo

⁷³ Apud CARVALHO, 1995, p. 14

um processo ativo em que a identidade se negocia entre humanidade e animalidade. Como veremos a seguir, animalidade (um caráter que, a rigor, seria próprio do animal não-humano) é um componente essencial à identidade dos humanos na literatura da ficcionista.

Abramos enfim o primeiro romance de Clarice Lispector.

*Perto do coração selvagem (1943)*⁷⁴

Neste primeiro momento, já se vê a pedra de toque do tratamento da questão animal: uma postura afirmativa à animalidade dos humanos. Assistimos a um deslocamento de perspectiva: a animalidade seria traço compartilhado por bichos e humanos. Um tanto mais profundamente, Clarice parece debochar tacitamente daquela pretensa superioridade humana, centrada no cartesianismo logocêntrico: a ideia forte e convenientemente superestimada do penso-logo-sou, que autoriza o estatuto da existência centrar-se na razão, por excelência, humana. Nesse sentido, o que pensa é. Mas que tipo de coisa, enfim, pensamos? Qual a sorte de pensamento legítimo? Os outros animais, que não os humanos, não pensam? Afinal, o que não pensa não é?

A menina Joana olha através da janela e vê a complexidade. Com olhos curiosos, tenta compreender “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”⁷⁵. Em meio a aflitos devaneios, a menina se intriga com seu segredo, revelado pela visão daquele mundo galináceo: a morte inarredável do que está vivo. A ciência de

⁷⁴ As datas entre parênteses referem-se somente ao ano do lançamento da primeira edição. As edições consultadas e citadas serão devidamente apontadas, neste rodapé, com o ano da edição e o número da página.

⁷⁵ LISPECTOR, 1998i, p. 13

tal fatalidade, pensa talvez Joana, é o que distinguiria naquele momento esses dois mundos, o da casa e o do quintal, que se veem através do vidro da janela. Olha simpática para as galinhas, antevendo piedosa a morte das aves e também a sua própria.

Em movimento ora de representação (como as galinhas domésticas da menina), ora de figuração, se apresentam os bichos nos romances de Clarice Lispector. Em *Perto do coração selvagem*, o predomínio é da metáfora. Os animais, na maioria dos casos, não povoam as casas, ruas e pastos dessa história. Os animais são os próprios humanos. A metáfora os desnuda, como veremos a seguir.

Mas antes, valem algumas considerações. A busca incessante pelo inatingível da linguagem, por achar a coisa na própria coisa, tem a mosca por primeira metáfora. A canção entoada posteriormente em *Água viva*, num ritmo de desespero agônico em direção ao “it”, tem suas primeiras notas executadas em *Perto do coração selvagem*. Amante de Joana, Otávio é também ator dessa busca. Ele sonhava com música pura em execução, numa terra ainda sem homens. Em seus pensamentos, projetavam-se “movimentos ainda sem adjetivos. Inconscientes como a vida primitiva que pulsa nas árvores cegas e surdas, nos pequenos insetos que nascem, voam, morrem e renascem sem testemunhas.”⁷⁶. A primeira figura para o “it”, vale mesmo repetir, foi o animal, ínfimo e primitivo. E este último traço, o caráter primitivo, é chave para a entrada no mistério que a escritura de Clarice Lispector instaura.

Ainda há que se falar do simbolismo. Além de funcionarem como personagens e como metáforas, os animais na literatura ocidental foram usados à exaustão como símbolos. Mas poucas vezes a escritura de Clarice trataria os bichos de forma exclusivamente simbólica, pois sempre esteve à busca pela descoberta das coisas, pelo descortínio da linguagem e não por sua re-figuração.

⁷⁶ LISPECTOR, 1998i, p. 83

Nas palavras de Clarice, entre a menina Joana “e os objetos havia alguma coisa mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava – mesmo tomando cuidado para que nada escapasse – só encontrava a própria mão, rósea e desapontada.”. Tendo por última sensação o desapontamento, a trajetória da captura da mosca (que é a mesma do “it”, da coisa nua) segue o rastro da linguagem, artifício fatal de quem busca e volta sempre de mãos vazias. Nessa passagem, a mosca é exatamente a mosca. O inseto, real, faz a ponte para a conotação simbólica a que se quer chegar. A comparação é recurso que aproxima, às vezes chega a confundir, mas nunca nega as identidades. Mesmo nesse exemplo, a rigor, o inseto não é exclusivamente simbólico. Clarice não se filia àquela tradicional literatura que usurpa da “questão animal” a fim de, colando sua imagem à imagem humana, angariar características negativas por meio de absurda analogia.

Vejamos a metamorfose de Joana, o melhor exemplo. A primeira protagonista de Clarice Lispector é “víbora”. Joana é víbora, primeiramente pelo olhar alheio. No contexto judaico-cristão – contexto em que os animais não-humanos não gozam de prestígio identitário, mas no qual sintomaticamente uma variedade de bichos é chamada para alegoria – esse réptil é de uma riqueza polissêmica.

As cobras, víboras e serpentes são tradicionais representantes da figura feminina, especificamente aquela que seduz e desagrega a organização do domínio masculino, do lar patriarcal. O primeiro movimento da metamorfose de Joana dá-se pela modelagem, ou seja, a imagem de si mesma que a personagem forma através do olhar do outro. A tia que tivera a incumbência de amparar a menina Joana em sua orfandade sente-se paulatinamente ameaçada por sua presença. O comportamento padrão e a índole resignada da tia, em oposição ao silêncio, à reflexão, à inquietude da menina geram inevitável mal estar. Joana “É um bicho estranho e sem Deus”, pensa aterrorizada a tia.

A metáfora escolhida se constrói com lascívia e sagacidade. “Víbora! Grita a tia”. A imagem do réptil de hábitos noturnos e de veneno perigoso não poderia ser melhor. No sentido contrário ao do curso da fábula, em que os animais adquirem comportamentos humanos, aqui o humano é que se zoomorfiza. E Joana a partir dessa imagem vai negociando a própria identidade. Como numa revelação, a menina interpreta suas sensações sob essa nova perspectiva. Em seu pensamento: “Ah, tudo era de esperar dela própria, a víbora, mesmo o que parecia estranho, a víbora, oh a dor, a alegria doendo.”⁷⁷.

Para o olhar alheio, a representação seria negativa. Joana, desautorizando o símbolo, se sente víbora, um animal mais livre, e ao mesmo tempo com raiva de tudo. Ou seria forte amor? Nas suas palavras: “Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio. Agora sou uma víbora sozinha.” O incômodo que aquele animal trazia à paz da casa foi insuportável. Os tios resolvem mandá-la para um colégio interno, esquivando-se, assim, de sua presença nociva.

A primeira narrativa de Clarice, com ritmo similar ao do pensamento em viagem pelos fios da memória, é mesmo um solavanco. Joana, após o internato, é mulher casada com Otávio. Lembra-se disso com intranquilidade e desconfiança: lembrar do passado e do matrimônio tem para ela o peso de ser observada por um olhar duro e atento.

Transitando em afeições, Lídia é a mulher com quem Otávio resolve afinal constituir família. Grávida, ela reivindica passar de amante fugaz à legítima esposa. Joana, a mulher instável, enxerga em Lídia sua imagem inversa. Concorde que é Lídia quem está apta a dar a Otávio a segurança e a imutabilidade de uma relação, ademais de um filho. Joana assente em deixarem-nos casar com a condição de também

⁷⁷ LISPECTOR, 1998i, p. 60

experimentar a maternidade, tendo afinal um filho de Otávio. Lídia fica horrorizada com tal liberdade que Joana se permite. Ao ser informado sobre seu plano, Otávio a chama de víbora por três seguidas vezes, como num ritual de repulsa cristão, ricocheteando o estatuto que já na infância lhe conferira a tia.

Víbora (ou, na forma mais geral, “serpente”) é imagem fecunda na tradição ocidental. A tradição judaico-cristã, que é apenas um dos vários discursos simbólicos possíveis, usa desse animal para falar do pecado, do proibido, por ter sido o desagregador excêntrico do casal do Éden. Esse discurso, aliás, é o responsável pelo processo de demonização que vem impresso tradicionalmente no signo de muitos bichos. Assim, a serpente é também uma imagem de mulher. A tia, partidária ao que parece desse discurso, vê na sobrinha Joana algo de desassossego, de subversão. Joana, dada à mutabilidade, ao assumir-se serpente desestabiliza o símbolo, aceitando sua complexidade de animal humana.

Pelo próprio olhar, em *automodelagem*, a mulher Joana é também “cavalo”, imagem e *identidade* preferida por ela. Quando em reflexões sobre a própria vida, sente-se com a força e a sensualidade desse animal. Por mais de uma vez, Joana é acusada por sua tendência à reflexão introspectiva. A menina, em banho revigorante no internato, relembra um encontro privilegiado que tivera com o silêncio. Estava imersa na banheira, e o contato prazeroso com a água lançava seus pensamentos para o dia em que estivera no sítio do tio e caíra no rio. Como num ritual de purificação, estando antes fechada e opaca, saía do rio com brilho e solta. Colado a esse milagre da transparência, um arrepio agitava seu corpo, acompanhado de um silêncio imenso.

Ao contrário do que se possa imaginar, Joana não se sentia desamparada. O cavalo de que caíra a esperava junto ao rio. A mulher então abraçou feroz a animalidade do bicho e também a sua própria, com aguçada intuição. “Sentia o cavalo vivo perto de

mim, uma continuação do meu corpo. Ambos respirávamos palpitações e novos.”⁷⁸. Após o renascimento, assistimos à síncope dos organismos: um centauro. A mulher sobre o cavalo, numa só respiração. A sensação da protagonista é de vivacidade, liberdade. Tal efeito é conseguido em sua comunhão com a estrutura física do animal.

Em outra noite, entre um sono e outro, Joana devaneava em reflexões sobre a liberdade. Projetava-se em espaços de campinas livres e verdes. Como numa vertigem, evoca outra vez a imagem daquele animal: “E então cavalos brancos e nervosos com movimentos rebeldes de pescoço e pernas, quase voando, atravessassem rios, montanhas, vales...” Esse pensamento dava-lhe o frescor de uma lufada de ar na noite quente.

Joana é também “pássaro”. Otávio, sentindo-se ameaçado pela liberdade de Joana, resguarda-se na organização de seu trabalho de escrita, parte de seu ofício como professor de filosofia. Involuntariamente, porém, seu pensamento foge em direção à ameaça. Incomoda-se com o fato de Joana ser fria e sempre olhar diretamente nos olhos. Vencida pelo sono, acredita ele, Joana dorme. Otávio a imagina na iminência da fuga e, outra vez, recorre à imagem do animal: “[Joana] É um pássaro fino numa camisola branca.”⁷⁹. Pela imagem etérea das aves, Otávio projeta sua insegurança em relação à mulher. A impressão de Joana colabora para o sentido proposto. Sente-se sufocada na relação com Otávio. O corpo de Joana reivindicava livres galopes, visto que a imagem e a presença de Otávio a encarceravam. A narradora nos fornece essa trajetória: “Depois ele [Otávio] vinha. E ela [Joana] repousava enfim, com um suspiro, pesadamente. – Mas

⁷⁸ LISPECTOR, 1998i, p. 71

⁷⁹ Ibidem, p. 121

não queria repousar! – O sangue corria-lhe mais vagorosamente, o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula.”⁸⁰.

A castração de sua liberdade, liberdade esta que foi sendo adquirida em processo difícil rumo ao animal, era mesmo insuportável. Joana, a primeira protagonista de Clarice, “Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade.”⁸¹. A mulher, pássaro fino, haveria de escapar desse convencionalismo frio. E em ritmo de viagem, de libertação, é que se encerra o primeiro romance da autora. Numa meditação lancinante - “eu serei forte como a alma de um animal” -, Joana nos convida para suas últimas reflexões. E o romance é findo com uma das mais pungentes e livres imagens femininas, em estado equestre: “de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.”⁸².

O lustre (1946)

Por sua vez, Virgínia, a protagonista do segundo romance, é muitas vezes pássaro, imagem que reivindica liberdade. Já com bastante intuição, “ela que seria fluida por toda vida”, tenta domar-se em nome de continuar junto do irmão Daniel.

Nascida em tradicional família de valores burgueses e cristãos, Virgínia desde cedo é chamada a fixar-se aos tensos laços da convivência fraterna. Vivia nas terras de Granja Quieta, que se circunscreviam em torno da escola e das poucas casas. O casarão da família pertencera à avó e agora ficara com seu pai, o único a permanecer ali, no

⁸⁰ LISPECTOR, 1998i, p. 109

⁸¹ Ibidem, p. 18

⁸² Ibidem, p. 202

meio da diáspora dos demais parentes. Numa decadência que se arrastava pelas gerações, sua decoração, sua mobília velha e empoeirada indicavam talvez um passado de mais pompa. A escadaria do casarão era revestida por grosso tapete, e o lustre, que dá título ao romance, pairava acima de tudo.

Em oposição à casa que se configurava fechada e estagnada no tempo, Virgínia, ainda na infância, já se sente avançando, “voava com os sentidos para a frente atravessando o ar tenso e perfumado da noite nova.”⁸³ Após ter compartilhado com o irmão Daniel a visão de um afogado, é numa noite de sonho sufocante que a menina sente o fardo do segredo e quer desvencilhar-se da sensação. A imagem do pássaro surge presa no ambiente onírico. “Não quero que o pássaro voe”, pensa a menina, logo possuída pela antevisão das coisas que sucederiam: “e numa percepção cansada e difícil pressentia os movimentos futuros das coisas um instante antes deles soarem.”⁸⁴

Nesse sentido lembremos a liberação do peso terrestre, que na interpretação do Taoísmo⁸⁵ e de tantos outros discursos míticos, ganha o pássaro como símbolo. Vemos que a ave aparece com função semelhante na prosa de Clarice. Para Virgínia, ponto-de-vista privilegiado do romance, o voo desse animal é “livre e leve como se alguém andasse ao longo da praia”⁸⁶. No mesmo sentido, a protagonista recorre ao pássaro quando procura evadir-se do porão em que estava refletindo a respeito da Sociedade das Sombras, fruto do pacto que fizera com Daniel. Contrastando com seu isolamento no local escuro e seu turbilhão ruidoso de pensamentos, a mulher escapa através do bicho alado: “Os pássaros lá fora cantavam mas isso era o silêncio.”

A ligação da protagonista com os pássaros é mesmo digna de nota, tão forte que lhe reverbera no físico: “se um pássaro voava ou o grito de uma ave esguichava da mata

⁸³ LISPECTOR, 1999c, pp. 12-13

⁸⁴ Idem

⁸⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, pp. 687-90

⁸⁶ LISPECTOR, 1999c, p. 24

próxima, ela era envolta por um turbilhão frio.”⁸⁷ Partindo do caráter simbólico, o pássaro vai se conjugando à forma física da protagonista. Numa tentativa de silenciar a ausência do irmão Daniel, Virgínia sente que “no seu corpo era lentamente asfixiado um passarinho.”⁸⁸

Fixada na memória de todos os povos é a crença de que o cavalo, filho da noite e do mistério, é “portador de morte e de vida a um só tempo”⁸⁹. Essa simbologia de força e enigma também contaminará a trajetória das protagonistas de Clarice Lispector, aproximação conferida pela voz narrativa ou por *automodelagem*, como acompanhamos em Joana.

Em *O lustre*, Daniel chama Virgínia de égua de pasto. No imaginário do duro infante, estaria talvez a ofendendo. O componente simbólico negativo, por sua vez, é desestabilizado por Virgínia, que, por *modelagem*, ao sentir o perfume misterioso de uma mulher, uma mescla de limão, água e relva, tem acesso a uma identidade interior, “como um cavalo suas pernas ganharam uma força nervosa, alegre e lúcida.”⁹⁰. Identidade a que só ela tem acesso, assumindo-a tranquilamente como sua.

As aranhas também passeiam pelo segundo romance. O menino Daniel as tem por estimação, enquanto Virgínia olha para elas apavorada. Com pudor, a menina reconhece a superioridade do menino, que se aproxima da animalidade e a domestica.

O próprio lustre, que irradia luz no centro da casa, é aproximado da aranha. Sufocada na própria casa, Virgínia sente o emaranhado luminoso do objeto, animando-o: “Mas o lustre! Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo”⁹¹.

⁸⁷ LISPECTOR, 1999c, p. 43

⁸⁸ Ibidem, p. 50

⁸⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, pp. 202-12

⁹⁰ LISPECTOR, 1999c, p. 153

⁹¹ Ibidem, p. 15

Por sua forma de muitos braços, a imagem da aranha permite a analogia. Na língua portuguesa, Houaiss nos lembra que o significante “aranha”, por extensão de sentido, é também o “nome de diversos objetos cuja forma lembra a aranha”. No espanhol, dentre as acepções do nome derivou-se um sentido específico que recupera o objeto *lustre*: “especie de candelabro sin pié y con varios brazos, que se cuelga del techo o de un pescante”⁹². Na Argentina e no Uruguai⁹³, “la araña” é também o nome que se dá ao veículo ligeiro de duas rodas, com assentos, guiado por cavalo(s): a carroça. A partir dessa polissemia hispânica, a tradução do romance publicada em 1977 na Argentina é intitulada, mui oportunamente, *La araña*⁹⁴.

Nessa narrativa reverbera também o canto dos galináceos. Atenta sempre ao ambiente, Virgínia sente a marcação do tempo pelo anúncio dos galos. “Sanguinolentos e jovens”, essas aves parecem estabelecer uma conexão íntima, sob seu ponto de vista. Atenta ao primeiro cantar da manhã, acompanha o som do animal a espalhar-se pelo campo, “e longe como o vôo de uma seta outro galo duro e vivo abria o bico feroz e respondia”.⁹⁵ A ânsia por comunicar deixa Virgínia em desamparo. “- Estou só, estou só, repetia como um pequeno galo cantando.”⁹⁶.

Pelos olhos de Vicente, seu amante, Virgínia é uma galinha desamparada. O homem, que transita entre várias afeições, parece estacar de maneira epidérmica na compreensão dessas mulheres. “A delicadeza, a força com que eu as abraço, as prostitutinhas, encanta-as simplesmente”⁹⁷, concluía aliviado pela arrogância de suas reflexões sobre as mulheres com que se relacionava. Quando passeia pela cidade com Virgínia, o homem assume sua guarda, já que a considera frágil. Segundo ele, “ela

⁹² Diccionario de La Real Academia Española

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ *La araña*, trad. de Haydée M. Jofré Barroso, Corregidor: Buenos Aires, 1977

⁹⁵ LISPECTOR, 1999c, p. 16

⁹⁶ Ibidem, p. 51

⁹⁷ Ibidem, p. 166

parecia uma galinha assustada a quem quisessem arrancar uma asa”⁹⁸, pensa ao salvá-la pelo braço, evitando o choque com um carro.

Virgínia sabia: a liberdade seria adquirida através da própria animalidade. Em sonho - lugar em que na poética de Clarice ocorre o privilégio da liberdade - a mulher “entregaria seu próprio coração para ser mordido”. Em ato de humildade e de exaltação dos instintos, caminha sufocada para fora de casa (o centro magnético do lustre-aranha), saindo dos limites da própria vida, da própria “humanidade” castradora: “andou buscando, buscando, com tudo de mais feroz que possuía; procurava uma inspiração, as narinas sensíveis como as de um animal fino e assustado, (...)”⁹⁹.

Os cães também estão substancialmente presentes no mundo de Virgínia. Animais tradicionalmente domesticados como companheiros do homem para a caça, como fiel guia e atento vigia do lar, no ambiente de Granja Quieta não era diferente. A imagem do cão se mostra impressa em Virgínia quando ela se vê atenta e confiante na relação amorosa com Vicente. Ela, “como um cão que se alisa; fechou os olhos radiantes, proseguiu” com poesias espontâneas de amor: “- Querido – querido, florzinha verde no violão branco (...)”¹⁰⁰. O amparo pela linguagem, como ilustrado na integração com Vicente, acaba revelando sua insuficiência. Afinal, o momento é fugaz, pois através de Adriano, caro amigo de Vicente, ficamos sabendo da incompatibilidade do casal. O repulsivo “homenzinho”, na definição de Virgínia, enquanto os observava, via que “os olhares de ambos eram de fêmea e de macho de duas espécies diversas.”¹⁰¹ Embora não sendo um foco que conte com a simpatia da narração, Adriano é perspicaz quando detecta a incongruência e a infelicidade do casal.

⁹⁸ LISPECTOR, 1999c, p. 171

⁹⁹ Ibidem, p. 64

¹⁰⁰ Ibidem, p. 181

¹⁰¹ Ibidem, pp. 94-5

Mas o desassossego de Virgínia não se resume ao namoro. Horrorizada após a mudança de Daniel do casarão, a mulher se vê parecida com a irmã Esmeralda e também com a mãe, e presente um destino fadado ao das referências femininas mais próximas. De súbito, para escapar dessa antevisão aterrorizante, muda-se para a casa, também empoeirada, das tias solteironas Arlete e Henriqueta.

No novo ambiente, Virgínia forma com elas certa versão do trio de parcas fiandeiras da mitologia greco-romana, incorporando-se à atividade diária de crochês. Vive no sótão, em condições precárias e com fome, já que o prazer da alimentação naquele ambiente era também castrado, como se castra um pecado. O pólo magnético do rancor e da monumentalização da piedade sufoca a protagonista. Arlete, a mulher fisicamente mais frágil, finge-se agredida por Virgínia, durante uma discussão calorosa. Com vigor, Virgínia desabafa: “- Mas você... você ... é uma cadela! gritou-lhe, uma cadela mentirosa!”¹⁰²

Mesmo depois de Virgínia fugir, a tia não deve ter imaginado a compreensão tão absoluta que imperava entre elas. Num movimento especular, Virgínia é também cadela mentirosa. Como operou Joana no romance anterior, a simbologia negativa é desautorizada agora pela protagonista de *O lustre*. Cadela, forma marcadamente feminina de cão, goza entre nós – sobretudo no senso comum – de sentido ofensivo à mulher, nominando aquela que, dissimulada entre as relações sociais, se permitiu a liberdade dos bichos.

É impossível não dizer que o nome dos animais, quando se dirige ao humano, opera de forma a conferir uma valoração geralmente negativa. Nesse caso ainda incide clara hierarquia entre os referentes masculino e feminino. A forma *cão* ou *cachorro*, “neutra” ou masculina, é uma oportunidade ótima à reflexão. Quando na forma

¹⁰² LISPECTOR, 1999c, p. 122

cachorra ou *cadela*, usada para referir-se a uma mulher, sabemos bem da implicação de sentido que pode ter.

O que faz Virgínia, ainda que use da mesma forma para um efeito de sentido ofensivo, é desconstruir a edificação do tabu que impera nesse signo. *Cadela* agrega em si a exteriorização da liberdade tolhida à mulher, aquela cujo cio abundou, não sendo suficientes os panos quentes da castração simbólica. Cadela é a tia que, dissimulada na fragilidade física, goza do prazer do martírio. A imagem que Virgínia lança à parente reflete-lhe de volta. As duas cadelas, de tão parecidas, não se suportam: “Estupefata Virgínia olhava-a. Ninguém que as visse suspeitaria da feroz compreensão entre as duas.”¹⁰³

Neste romance, podemos assistir a certa sina hereditária. Assim como a casa foi sendo transmitida pelas gerações, também foram os papéis sociais e a hereditariedade das doenças. Virgínia “sentia-se sozinha e fria junto de quem sofria”, sendo essa uma outra chave para se ler o desassossego da protagonista, em sua fuga do centro. Assistindo em sua mãe o tempo passar, Virgínia sente-se enojada em vê-la envelhecer, como um “canzarrão forte”, que fora domesticado.

O *outro* - a mãe, as tias, o irmão, os amores, os animais -, podemos observar, é o ponto de apoio para que Virgínia se construa. Depois de muito refletir sobre sua fragilidade e sua fecundidade - instâncias também construídas a partir do *outro* - a mulher tem um encontro formal com os animais. No Zoológico, o entrecruzamento de olhares - os bichos e Virgínia - é um belvedere para negociações de identidade. Para acompanharmos a mulher nessa visita à “casa de espelhos”, pois aí sobeja a poética do olhar, será necessária uma reflexão à parte, a qual será feita no próximo capítulo. Por enquanto, sigamos para *A cidade sitiada*.

¹⁰³ LISPECTOR, 1999c, p. 122

A cidade sitiada (1949)

A poética do olhar, aspecto que se vinha apurando na trajetória da escritura de Clarice Lispector, adquire a monumentalidade no romance de 1949. *A cidade sitiada* é o lugar privilegiado e móvel do pan-óptico¹⁰⁴. A cidade em estado de sítio, estado de observação permanente, é o subúrbio de S. Geraldo. Mas é também, e ao mesmo tempo, todos os lugares que ocupa e pelos quais transita Lucrecia Neves. Estado de sítio é aquele que está cercado, forçado (especialmente por tropas militares). E é também, por expansão de sentido, aquilo ou o que é assediado, abordado com insistência, quem ou o que está sob tensão. Nesse ponto convergente de significados, pan-óptico lírico que tudo vê e que por tudo é visto, está Lucrecia.

A cidade sitiada é “uma alegoria”, como observou Benedito Nunes, em que as personagens em trânsito figurativizam, inseparáveis, o crescimento do subúrbio em direção à metrópole. Na segunda década do século XX – segundo a narradora, a história se passou “exatamente” “no ano de 192...” –, o Brasil arcaico se chocava com os solavancos rápidos da modernização. Silviano Santiago nos lembra, a propósito, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”¹⁰⁵, em que Roberto Schwarz, ao ler Oswald de Andrade, nos oferece chave para entendimento do período por que passava a sociedade e as artes brasileiras.

De Paróquia a Subúrbio, culminando em Metrópole, nesse momento intermediário [que é o de subúrbio, desculpem a repetição], S. Geraldo “misturava ao

¹⁰⁴ Segundo Houaiss, *pan-óptico* é o lugar em que, encontrando-se aí o sujeito, lhe “permite a visão de todas as partes ou elementos”. O termo foi usado por Jeremy Bentham (filósofo já citado neste trabalho) em fins do século XVIII, ao idealizar uma construção arquitetônica em que um observador alocado numa torre central podia observar a todo tempo todos os outros compartimentos. A ideia foi retomada por Foucault na contemporaneidade ao estudar o nascimento das prisões naquele século, como componente indissociável das sociedades punitivas. Neste trabalho, aproveitaremos as inúmeras sugestões que essas ideias carregam, mas não nos aprofundaremos em tantas possibilidades, por várias limitações. Por sua vez, estas nos impedirão, dentre outros acarretamentos, de desviar do assunto da animália.

¹⁰⁵ In *Que horas são?*, pp. 11-28 (Cf. citação completa ao final)

cheiro de estrebaria algum progresso”. A história começa em meio a uma quermesse tradicional. Após a procissão da tarde, é hora de festa: barraquinhas, parque de diversão e no centro uma fogueira. Os ratos e as moscas estão por todos os lugares. Os encanamentos, que em dimensão acompanhavam o crescimento do lugar, expandiam a morada e o trânsito desses roedores, também presentes nos lixos das calçadas do subúrbio. Para as moscas havia ambiente ideal, que lhes permite transitar entre os rudimentos urbanos ou os campos: os pastos e as mercearias.

Em primeiro plano estão os cavalos. Sua imagem contamina o desenrolar da história, integrados de tal maneira que estão com as personagens humanas. Os carroceiros, por exemplo, numa tentativa de comunicação, imitavam-nos. No bom subúrbio cristão, resguarda-se, é claro, a privacidade. Quando inquiridos por um olhar, os moradores bravejam: “que é! nunca me viu!”¹⁰⁶

Além do pasto (instituição com vistas à organização, reprodução e mercantilização dos equinos) há também no subúrbio o Mercado do Peixe, onde se comercializam os pescados locais e onde, durante o dia, os habitantes se socializam. Da rotina católica do lugar, pautada na micro-burguesia comercial, acrescida de missas dominicais e filantropias, Lucrecia parece iludir-se evadindo na diversão dos bailes.

Como peças fundamentais do sistema de dominação capitalista, a mulher e o bicho – os *subalternos* do patriarcado – dão o ritmo da mudança. É a narradora quem diz: “A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo.”¹⁰⁷ É esse encontro entre a mulher e o bicho, entre o humano e o não-humano, que aqui nos resta celebrar.

¹⁰⁶ LISPECTOR, 1998a, p. 19

¹⁰⁷ Ibidem, p. 22

A mulher do início do século XX, com esparsas exceções, ainda estava pouco inserida na vida pública da sociedade e orientava-se sobretudo para o casamento. Ana, sua mãe, via em Lucrecia peça provável para um contrato matrimonial, infalível forma de ascenderem socialmente. Por outro lado, em seus sonhos, Lucrecia era acometida por imagens de animais em lancinante liberdade. O período noturno é aquele em que ambos, cavalo e mulher, libertam-se das obrigações diárias e podem mostrar-se em plenitude.

Mas à noite cavalos liberados das cargas e conduzidos à ervagem galopavam finos e soltos no escuro. Potros, rocins, alazões, longas éguas, cascos duros – uma cabeça fria e escura de cavalo – os cascos batendo, focinhos espumantes erguendo-se para o ar em ira e murmúrio.¹⁰⁸

Em “trote sonâmbulo”, Lucrecia ligava-se aos cavalos soltos em meditações no seu quarto escuro. Sob o signo do desejo, desejo de comungar com o outro, seu “rosto adquiria a nobreza inquieta de uma cabeça de cavalo”. Num ritual em que imperava a pulsão de desvencilhar-se da domesticação social, com “gengivas à mostra”, a moça queria chegar às ruas, galopar e então, em liberdade, “veria as coisas como um cavalo”.¹⁰⁹

“Como se abre uma casa ao amanhecer”, os sonhos de Lucrecia abriam-na para a experiência da liberdade. Nesse tom, “Formigas, ratos, vespas, rosados morcegos, manadas de éguas saíram sonâmbulas dos esgotos.”, vindo a ela (e através dela) como um jorro, em sua noite insone.

É também no ambiente onírico que Lucrecia perscruta suas raízes, seu pertencimento. Recua em pensamento até encontrar-se: “era grega”. Mulher grega, em meio a um projeto inacabado de cidade de cuja construção participa, “procurando designar cada coisa”. Através da linguagem, da nomeação, constrói a cidade, cada coisa nomeada ecoando em ribombo através dos séculos. Assim como a civilização grega,

¹⁰⁸ LISPECTOR, 1998a, p. 27

¹⁰⁹ Idem.

Lucrécia assiste o alvorecer de seu subúrbio de cavalos e humanos. S. Geraldo está na sombra da pólis grega. Num eterno retorno, “sobre os escombros reapareceriam os cavalos”, em anúncio triunfal do renascimento da cidade. E a mulher, sua parceira nesse recomeço, se conjuga ao bicho e voa sobre os escombros.

Ainda nesse sonho, como em ápice, surge a imagem alada da mulher-cavalo. O processo de identificação culmina na metamorfose de Lucrécia em Pégasus, o cavalo com asas da mitologia grega, que vagueia “na escuridão sobre a cidade”. É esse o apogeu do sonho, em que se agregam as duas “raças” fundadoras da cidade. Conjugados estão a mulher e o cavalo, como observamos Joana em sua metamorfose de centauro, em *Perto do coração selvagem*. Lucrécia, por sua vez, é cavalo que adquire asas e ótimo ponto de observação do subúrbio. Neste romance, predomina o sentido da visão, perspectiva pela qual as personagens (e a narração) preferencialmente entram em contato com o mundo, o que justifica o movimento de asas que ganha o cavalo (e também a mulher). Voltando do sono, Lucrécia vê que seu quarto atingira cor de uma “neutralidade aguda”, potencializando a visão dos objetos “Nem escuridão nem claridade – visibilidade.”¹¹⁰

Pelos espaços em que transita, é possível acompanhar a relação atrativa que Lucrécia mantém com a natureza, orientada sobretudo por seus expoentes animais. Vejamos. Ela, no subúrbio em que nascera, namora Perseu e também Felipe. De súbito, entretanto, arranja noivado e muda-se para a metrópole. A mudança é fruto do casamento com Mateus, o forasteiro, que entra na história pela via do inesperado.

No novo ambiente, totalmente urbano, há, ao mesmo tempo, o desejo de estar ali, como numa emancipação pessoal, e o sentimento de inadaptação. Lucrécia é estrangeira na metrópole, lugar em que não consegue sustentar a máscara do anonimato,

¹¹⁰ LISPECTOR, 1998a, p. 94

aquela com que obscureceria sua condição de animal selvagem, apesar dos artifícios urbanos da modernização. Para sua tragédia, um cão a reconhece. Ela então se exaspera e o afasta de si, ultrajada. É o que podemos acompanhar nesta cena, numa mescla de cômico e de desespero:

O cachorro entrou no café, encaminhou-se direto à moça, tocando-lhe os saltos altos.

- Sai, sai, disse dura e sorridente, sai, sai.

Ele não saía. E, miserável, farejava com tristeza, minúcia e necessidade os sapatos de verniz. No meio de todos ele a reconheceu – sai! Exclamou tão trágica e exausta que o advogado perguntou:

- Ele está incomodando tanto?

- Está sim, respondeu com voz rompida, sorrindo...¹¹¹

No hotel em que se hospedam os recém-casados, as moscas rememoram a “outra cidade”, aquela da qual todos vieram e de que facilmente se esqueceriam, não fossem os fragmentos de natureza que restam na metrópole. “Embora, em poucos dias, parecesse à recém-casada não ver há anos uma vaca ou um cavalo”, a mudança abrupta que se efetuou em Lucrecia está imperfeita. Habituada que estava ao Morro do Pasto e ao Mercado do Peixe, a narradora irônica nos aponta os vestígios primitivos na nova mulher cosmopolita. Translúcida em sua metamorfose, a visão do inseto e do cão promove um reconhecimento de sua renegada origem interiorana, de cidade outra, *sub-alterna, sub-urbanizada*.

Como em toda cidade do século XX, a natureza na metrópole já está domesticada em instituições. Lucrecia, no afã de integrar-se à nova realidade, deixa-se ser levada por Mateus a passeios exemplares. O homem queria mostrar-lhe o ambiente tal qual ele conhecia. Assim, escolhe levá-la aos lugares que ilustrem seu conhecimento de mundo: o Museu, o Jardim Zoológico e o Aquário Nacional. Tão profícua oportunidade de reflexão merecerá considerações mais adiante, em capítulo à parte.

¹¹¹ LISPECTOR, 1998a, p. 121

Quanto ao casal, ficamos sabendo de sua infelicidade através de rudimentos de expressão da protagonista. Desinteressada em aprofundar na natureza das coisas, Lucrécia não costuma discutir. Desintegrados, nem mesmo do sexo o casal compartilhava. Voltando à noite de qualquer festa ao hotel, Lucrécia dizia a Mateus: “- Estou cansada, avisava com astúcia de esposa.”¹¹²

Não se adapta à metrópole e faz abrupto retorno. Ao voltar ao subúrbio, detecta de pronto sua modernização. Seu olhar, entretanto, é magnetizado em direção ao morro dos cavalos. “O reinado sombrio dos equinos”. A mudança na estrutura da cidade faz com que Lucrécia tema pelo futuro dos habitantes do pasto: “para onde iriam os cavalos?”¹¹³

Mesmo de volta à terra natal, a mulher padece de desânimo progressivo. Diagnosticando a falta de “brilho” da esposa como um estado que se reverteria com umas férias, Mateus aluga uma casa na ilha. Nesse lugar, ela se reintegra à natureza e volta a sonhar livremente e acordar pela manhã “como se tivesse cavalgado a noite toda”¹¹⁴. Aí conhece Lucas, o médico. Na colina da praia, religa-se ao morro do pasto de S. Geraldo, voltando a apaziguar-se no estado equestre: “então ela movia as patas, paciente”¹¹⁵. Ao morrer subitamente o marido, Lucrécia muda-se para a fazenda com a mãe, que a espera com um (outro) pretendente.

Neste romance podemos observar o privilégio das relações *intersubjetivas* da mulher com os animais, sobretudo com os cavalos. No mais “rural” dos romances de Clarice Lispector, seguimos o rastro de Lucrécia Neves, imantada pelo pertencimento a terra, algo da ordem do telurismo. Embora se explore a metáfora, neste romance sobeja a relação direta com os próprios equinos, ponto de apoio da mulher em trânsito.

¹¹² LISPECTOR, 1998a, p. 132

¹¹³ Ibidem, p. 124

¹¹⁴ Ibidem, p. 152

¹¹⁵ Ibidem, p. 160

***A maçã no escuro* (1956)**

Martim, o único protagonista masculino dos romances de Clarice Lispector, empreende em *A maçã no escuro* uma viagem rumo à expiação de sua culpa. Acreditando ter matado sua mulher, foge do lar urbano, optando pelo silêncio consciente, e chega ao campo. Embora fosse engenheiro, o homem é admitido no novo ambiente rural para trabalhos braçais. Faz disso, a princípio, um martírio que lhe abrandava a culpa, trabalhando para as mulheres da fazenda: as solitárias Vitória e Ermelinda.

Como contribuição para sua dor, é com sadismo que as mulheres exploram-no em seus serviços. E, entre eles, fatalmente, estabelece-se um tenso triângulo amoroso. A dificuldade de comunicação, sob o império dos martírios individuais dessas personagens, inviabiliza a eficiente concretização do relacionamento (amoroso e fraterno) entre os três.

Por fim, punindo a si mesma, Vitória denuncia Martim à polícia, num ato desesperado de fuga do desejo que a impelia. Martim pateticamente se entrega sem relutar aos policiais que já o procuravam pela tentativa de homicídio. A linguagem – de que o homem abdicara e que para as duas mulheres era um tabu – é a barreira que não conseguem contornar.

Como bem salientou Benedito Nunes, a tripartição do romance em capítulos – “Como se faz um homem”, “Nascimento do herói” e “A maçã no escuro”¹¹⁶ – mantém íntima relação com as etapas do itinerário do protagonista. Fugindo, na primeira parte, do seu crime, Martim se divorciava da sociedade e se isola. Neste ponto, é importante o contato do protagonista com o mundo natural, pois é momento alto de relacionamento com as plantas e sobremaneira com os bichos.

¹¹⁶ NUNES, 1995

Na segunda, cujo tema é a ascensão do herói, pode-se acompanhar a reconstrução do homem, que, ligado afetivamente a Vitória e a Ermelinda, restabelece sua vida entre os humanos e também a possibilidade de linguagem. Transfigurando suas pulsões e atitudes na forma de martírios e concessões, o herói age ainda sob o signo da culpa.

Finalmente, na terceira parte, assistimos ao fechamento de um círculo, que “com a chegada dos policiais, em que a sanção, desagregando essa identidade postiça de herói, e anulando os efeitos de ruptura do delito, devolve o suposto criminoso ao convívio dos outros”.¹¹⁷

Da fuga do hotel, no início de sua errância, até a chegada à fazenda, Martim interage com os elementos naturais. As pedras, os ventos, as árvores e sobretudo o pássaro são sua companhia na desesperada fuga e na ânsia por uma interlocução diferente daquela de que fugia o engenheiro.

Benjamin Moser considera que *A maçã no escuro* “descreve, com minúcia poética, uma descida à loucura”. Mas, de modo especial, a loucura “como ferramenta positiva de conhecimento, não um meio de autodestruição”.¹¹⁸

Para o biógrafo americano, o crime de Martim, sob a ótica da autora, se relaciona a uma perspectiva amoral, *animal*, do mundo. Pois, como bem salienta (e como tentamos mostrar neste trabalho): “A visão ‘moral’ do homem e de Deus, com o homem no centro do universo e a história como um processo lógico e provido de sentido, sempre foi ridícula para Clarice”.¹¹⁹ Que essa afirmação, que bem pode pairar sobre toda a Obra clariciana, ecoe também por aqui.

A maçã no escuro é o livro de maior ocorrência animal. Passarinhos, gaivotas, vaga-lumes e moscas atravessam em voo contínuo os ares do romance. Sapos, aranhas,

¹¹⁷ NUNES, 1995, p. 41

¹¹⁸ MOSER, 2009, p. 319

¹¹⁹ Idem

formigas e ratos povoam as terras do sítio. A relação que os humanos estabelecem com eles é digna de atenção especial. Vejamos sua relação íntima com Martim, o melhor exemplo.

Em sua fuga, mantém um pássaro na mão semicerrada. Com força desconhecida, mata a ave amassada entre os dedos. Outro crime então se faz, dando ao homem traços com que delinear sua identidade, que se modela tendo por base a relação com o outro. Fugindo do atentado contra a mulher, o homem nesse momento avalia, após passar com ele longos momentos de convivência, sua brutalidade para com o pássaro.

O homem espiou-o. Até as pernas já pareciam velhas e estremeciam leves à brisa. O bico era duro. Sem a ânsia, a ave.

De novo a cólera do homem acabara de se tornar um crime. Olhou o pássaro com atenção. Estava admirado consigo mesmo. É que ele se tornara um homem perigoso. De acordo com as leis de caça, um animal ferido se torna um animal perigoso. Olhou o passarinho a quem amara. Matei-o, pensou curioso.¹²⁰

A entrada no mundo dos bichos é efetuada lentamente pelo engenheiro. Hesita ante os primeiros passos na fazenda em direção à vida crua, que desestabilizava sua formação cartesiana, cujo império é o da forma. Ir em direção aos bichos, na ficção de Clarice, significa abdicar dessas certezas. Acompanhemos o movimento vertiginoso de Martim, visto através da fronteira humano/não-humano:

Seu contato com as vacas foi um esforço penoso. A luz do curral era diferente da luz de fora a ponto de estabelecer-se na porta um vago limiar. Onde o homem parou. Habitado a números, ele recuava à desordem. É que dentro era uma atmosfera de entranhas e um sonho difícil cheio de moscas. E só Deus não tem nojo. No limiar, pois, ele parou sem vontade.¹²¹

A visão do mundo vivo e nu, que se mostra exuberante no curral, leva Martim a uma aceitação difícil. Ele, que havia perdido a linguagem dos homens, ainda precisa

¹²⁰ LISPECTOR, 1995, p. 44

¹²¹ Ibidem, p. 89

vencer mais uma etapa (de descortínio cultural) para sua entrada no mundo com que depara:

A névoa evolava-se dos bichos e os envolvia lenta. Ele olhou mais no fundo. Na imundície penumbrosa havia algo de oficina e de concentração como se daquele enleio informe fosse aos poucos se apontando concreta mais uma forma. O cheiro cru era o de matéria-prima desperdiçada. Ali se faziam vacas. Por nojo o homem que repentinamente se tornara de novo abstrato como uma unha quis recuar; (...)¹²²

O mesmo problema enfrentaria a personagem G.H.. A dolorosa perda de sua “humanidade”, em direção à vida nua, é o ponto privilegiado em que se aproximam esses dois protagonistas. G.H., em seu apartamento da zona sul carioca, será um problema a tratar mais adiante. Por ora, seguimos acompanhando Martim, junto ao húmus da fazenda.

O momento é de especial exemplaridade. Martim é chamado, como parte de sua trajetória rumo à perda da linguagem comum, a experimentar a subjetividade bovina. Nesse ponto, o recurso não é o metafórico, que conjuga em máscara os seres, a priori, distintos. Martim procura assumir o ponto de vista da vaca (não à maneira Drummondiana)¹²³ e, ainda na forma humana, revela um saber a respeito do outro bovino. É válida a longa citação:

(...) Bastar-lhe-ia um passo para trás.
Ele então deu um passo para a frente. E, ofuscando, estacou. No começo nada viu, como quando se entra numa grotá. Mas as vacas habituadas à obscuridade haviam percebido o estranho. E ele sentiu no corpo todo que seu corpo estava sendo experimentado pelas vacas: estas começaram a mugir devagar e moviam as patas sem ao menos olhá-lo – com aquela falta de necessidade de ver para saber que os animais têm, como se já tivessem atravessado a infinita extensão da própria subjetividade a ponto de alcançarem o outro lado: a perfeita objetividade que não precisa mais ser demonstrada. Enquanto ele, no curral, se reduzira ao fraco homem: essa coisa dúbia que nunca foi de uma margem a outra.
Num suspiro resignado, pareceu ao homem lento que “não olhar” também seria o seu único modo de entrar em contato com os bichos. Imitando as

¹²² LISPECTOR, 1995, p. 89

¹²³ Cf. o célebre poema “Um boi vê os homens”, do livro *Claro Enigma*

vacas, num mimetismo quase calculado, ele ali em pé não olhou para parte alguma, tentando ele também dispensar a visão direta. E numa inteligência forçada pela própria inferioridade de sua situação deixou-se ficar submisso e atento. Depois, por um altruísmo de identificação, foi que ele quase tomou a forma de um dos bichos. E foi assim fazendo que, com certa surpresa inesperadamente pareceu entender como é uma vaca.

Tendo de algum modo entendido, uma pesada astúcia fez com que ele, agora bem imóvel, se deixasse ser conhecido por elas. Sem que um olhar fosse trocado, agüentou de dentes apertados que as vacas o conhecessem intoleravelmente devagar como se mãos percorressem o seu segredo. Foi com mal-estar que sentiu as vacas escolhendo nele apenas a parte delas que havia nele; assim como um ladrão veria nele a parte que ele, Martim, tinha de avidez de roubo, e assim como uma mulher queria dele o que já uma criança não entenderia. Só que as vacas escolhiam nele algo que ele próprio não conhecia – e que foi pouco a pouco se criando.

Foi um grande esforço, o do homem. Nunca, até então, ele se tornara tanto uma presença. Materializar-se para as vacas foi um grande trabalho íntimo de concretização.¹²⁴

Martim é o *outro* das vacas. Dois mundos distintos conjecturando sobre suas próprias identidades, aproximadas pelo olhar da ficção clariciana. Um movimento de perspectiva que raras vezes a literatura e a filosofia se permitiriam. A experiência, nessa parte do romance, é finda com um entendimento, um certo saber, travado entre os animais: Martim e as vacas se contaminam e transitam entre suas identidades, dissolvendo suas margens.

A literatura de Clarice, neste momento, já executava notas avançadas na relação com a animalidade. A experiência de Martim com as vacas seria continuada por G.H.. No livro de 1964, a protagonista levaria às últimas consequências sua simbiose com o outro animal. Caminhemos para sua experiência simbólica e física com a barata.

¹²⁴ LISPECTOR, 1995, pp. 90-91

A paixão segundo G.H. (1964)

Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva! tenho nojo e maravilhamento por mim, lama grossa lentamente brotando.¹²⁵

(Clarice Lispector, em *A paixão segundo G.H.*)

A paixão segundo G.H. publicou-se concomitantemente à coleção de contos *A legião estrangeira*, no tumultuado ano de 1964 no Brasil. O livro de contos apresentaria ao leitor o texto mais hermético da Obra clariciana. “O ovo e a galinha” ficou, para os estudos literários e para uma legião de leitores, com uma de suas marcas autorais mais autênticas ou, pelo menos, o texto que melhor exprimiria a aura de mistério que paira sobre a figura da autora. Clarice, que o escolheu para ler no célebre Congresso de Bruxaria de 1976, na cidade de Bogotá na Colômbia, colaborou também para a obscuridade que ronda o conto. Ao ser perguntada sobre seus textos diletos, colocaria em pauta outra vez “O ovo e a galinha”, “que é um mistério para mim”.¹²⁶ Imaginemos o deleite com que essa afirmação da autora se cola hoje às leituras feitas sobre o conto. Realmente a meditação quase hipnótica feita a partir do objeto microcósmico “ovo”, de tão singular, não deixou ilesa nossa literatura pós-modernista.

O romance, dentro da trajetória dos textos longos, se configura em extraordinária oportunidade de reflexão sobre a animalidade a que sua escritura vinha se aproximando. A relação de co-protagonismo entre G.H., personagem humana, e o inseto barata é o que nos cabe agora discutir.

O que já não era novidade na escritura de Clarice retorna: o enredo absolutamente banal dá vazão a um jorro caudaloso de reflexões. Desta vez, feitas na primeira pessoa, as reflexões adquirem um tom confessional de sedução e piedade (tom que seria retomado em *Água Viva*). A artista plástica e mulher da Zona Sul carioca

¹²⁵ LISPECTOR, 1998d, p. 57

¹²⁶ Entrevista cedida à TV Cultura de São Paulo, em fevereiro de 1976.

conhecida simplesmente pelas iniciais - G.H. - decide aproveitar a demissão da empregada doméstica para arrumar o quarto, que esperava ver sujo e desorganizado. Entretanto, encontra-o impecavelmente limpo e depara-se com uma barata saindo do armário. Esse encontro desestruturante é o motivo para o grande depoimento que é o livro. Ou melhor: é a espinha dorsal na qual se sustenta o movimento transcendente do romance.

Já no prefácio, Clarice nos adverte que, dentre seus prováveis leitores, estejam aqueles de “alma já formada”. Esses, os aptos a acompanhar a travessia da “coisa e do seu oposto”, ela espera que também compreendam o adiamento necessário da história.

O ritual de G.H. só seria iniciado após estar exposta a problemática da linguagem. Para Clarice Lispector, é sabido, a palavra é o mal necessário para se falar da própria coisa, inatingível por natureza, sendo a sua re-criação a única e angustiante possibilidade. Aflita por estar só, no emaranhado inarredável da linguagem, G.H. nos diz de seu método fatal: “Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem querer entender para que valem os sinais”¹²⁷

O caminho de G.H. foi traçado rumo à “desumanização”, neste caso significando o descortínio da *moralidade* e da *forma*, artefatos culturais humanos. O êxtase junto à animalidade, aqui entendida como a vida mais primitiva, a que está na fronteira do inanimado, é o ponto que a protagonista busca relatar. Da barata – que é a *forma* – sai seu núcleo, o *informe*, ponto desestruturador da humanidade de G.H..

Berta Waldman elege o contexto judaico-cristão como o pano de fundo privilegiado do conjunto da obra de Clarice Lispector. Dessa maneira, lê os animais não-humanos como ponto de articulação com os humanos a partir dos pólos de *atração*

¹²⁷ LISPECTOR, 1998d, p. 21

e *repulsa*. Como propuseram as Escrituras Bíblicas, há os animais sagrados (os que pertencem ao *domus* humano e com ele promovem relação harmônica) e os proibidos, os imundos (os que não partilham do conjunto simbólico das relações humanas, desestabilizando-as).

A barata, inseto que não partilha de afetos humanizados com a civilização, para Waldman foi ponto ótimo de articulação. Em *A paixão segundo G.H.* está bem ilustrada a relação repulsiva que a protagonista estabelece com o bicho. E por sua importância no romance, a barata torna-se um animal-espelho que reflete o enigma do humano. G.H., ao mesmo tempo, se *nega* e se *afirma* barata. Atração e repulsa são indissociáveis na jornada empreendida por essa protagonista ao encontro de si.¹²⁸

Antes do livro de 64, foram sutis as aparições desse inseto nos romances da autora. Etapas preliminares de um ritual preparatório podem ser notadas nos três primeiros romances, em que as personagens utilizam, cada qual, um de seus sentidos para o discreto encontro com a barata.

Em *Perto do coração selvagem*, a menina Joana através de seu paladar, evoca a barata para tentar explicar um gosto repulsivo: “Tomara o café com um bolo esquisito, escuro – gosto de vinho e de barata – que lhe tinham feito comer com tanta ternura e piedade que ela se envergonhara de recusar”¹²⁹. Essa experiência asquerosa, que é ativada na memória da então mulher Joana, conjuga, no mesmo campo semântico em que se pauta “o bolo”, três elementos ancestrais: *escuro, vinho e barata*.

Em *O lustre*, é por intermédio do sentido olfativo que as personagens entrarão no mundo do inseto. O cheiro repulsivo de barata é experienciado pela protagonista

¹²⁸ Não se pode esquecer, é claro, da importante leitura que fez Solange Ribeiro de Oliveira, numa perspectiva marxista, em que a barata é uma ponte expressa para a luta de classes. Também nessa oportunidade, relacionou o romance de 64 com os demais romances da autora. Lembrou sabiamente que a barata, inseto asqueroso, se configura como uma aparição (crítica) do sublime contemporâneo da literatura. Pelas limitações que temos neste trabalho, não aprofundaremos nessa perspectiva, embora ela esteja também aqui, de forma subjacente.

¹²⁹ LISPECTOR, 1998i, p. 35

Virgínia, quando, depois do banho, cerrava a cozinha, “no seu velho cheiro de fritura, café e baratas”¹³⁰ e por Daniel, que, adentrando o centro comercial de Brejo Alto, foi acometido pelo cheiro sufocante das lojas ainda abertas, “cheiro de lugar sombrio onde andam baratas velhas, cinzentas e vagarosas, um cheiro de celeiro.”¹³¹ É válido citar já um traço comum a essas passagens que será recuperado no romance de 64: o arcaísmo das baratas e, por extensão, o do seu cheiro e seu sabor primitivo.

Em *A cidade sitiada*, o mais ótico dos romances, as personagens usam da visão para o encontro com o inseto: Perseu vê a barata subindo a parede da casa vizinha enquanto folheava um livro que, sintomaticamente, trazia informações enciclopédicas sobre animais: “E o sol batia em cheio sobre a página empoeirada: pela casa defronte subia mesmo uma barata”¹³² e junto de Lucrecia num passeio pelas ruas de S. Geraldo, eles veem que “baratas velhas emergiam dos esgotos”.¹³³ Essa passagem é, então, seguida de outra que confirma o incômodo desencadeado nessas personagens pela visão da barata: “Dos subsolos os celeiros sufocavam as ruas com o cheiro de cascas podres.”¹³⁴

O itinerário místico de G. H., por sua vez, se faz com uma cumulativa identificação com a barata, o que reflete a progressiva aceitação dos laços (in)humanos e de toda a realidade a que conduz a “paixão” da personagem. A repulsão, que é o primeiro dos movimentos, já é encabeçada pelo encontro de G.H. com o quarto da empregada. Olhando por seu viés social, G.H. declara seu não-pertencimento ao que este lugar possa representar, “na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia.”¹³⁵. Credo estar no topo da civilização (o apartamento de cobertura), sente-se

¹³⁰ LISPECTOR, 1999c, p. 107

¹³¹ Ibidem, p. 208

¹³² LISPECTOR, 1998a, p. 34

¹³³ Ibidem, p. 42

¹³⁴ Idem

¹³⁵ LISPECTOR, 1998d, p. 45

desestabilizada pelo campo magnético do quarto da empregada. O ofício doméstico, sabemos bem, é ótimo exemplo de subestimação na nossa sociedade. O senso estético desses *subalternos*, numa escala de valores da ótica padrão, é sempre inferior ou duvidoso. Assim pensava, antes mesmo de conhecê-lo propriamente, a artista plástica G.H.: “o quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar”.¹³⁶ Para a mulher, a entrada nesse novo espaço era como uma “queda” no sentido horizontal.

O próximo passo é o encontro com a barata “grossa”. E por essa adjetivação já antevemos o asco de G.H.: “É que eu não esperava que, numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu nojo por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado.”¹³⁷ O sentimento de repulsa segue a proporção do horror com que se lembra de seu passado pobre, figurando como uma ameaça de desestruturação de sua classe média mal-equilibrada: “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.”¹³⁸

Mas o terror vem da antevisão da barata, que se arrasta lentamente para fora do armário na direção de G.H.. Horrorizada pela presença (pressentida) do bicho em movimento, a mulher bate a porta, procurando amassá-lo. É então obrigada a conferir o estado das coisas, constatando que ali ainda estava, mesmo que entre a vida e a morte, o animal nu. Ainda que tentasse por outra vez executar golpe contra a barata, G.H. se hipnotiza ao vê-la de forma direta: “Mas foi então que eu vi a cara da barata. (...) Mas eis que por um átimo de segundo ficara tarde demais: eu via.”¹³⁹

¹³⁶ LISPECTOR, 1998d, p. 42

¹³⁷ Ibidem, p. 47

¹³⁸ Ibidem, p. 48

¹³⁹ Ibidem, p. 55

A partir disso, revela-se à G.H. o embate de forças para entendimento de si e do outro, do inseto renegado. A força de “atração-repulsiva” é o mesmo movimento que faz com que G.H. tenha nojo e maravilhamento por si: “Era isso – era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda”¹⁴⁰ Constatando que a barata “é pura sedução”, G.H. empreende, até o final do seu relato, intenso movimento de atração com esse inseto, descobrindo-o e descobrindo-se. Numa série em que parece desculpar-se de entender tão pouco de si até aquele momento, G.H. olha em êxtase para o inseto, projetando-se e, enfim, entendendo-se. O ápice da identificação está na seguinte passagem, em que podemos acompanhar, em tom confessional, um monólogo parecido com a oração de contrição pelos pecados:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim (...)¹⁴¹

Tomando para si a causa dos seres renegados pelas Sagradas Escrituras do Cristianismo, G.H. fala a partir desse campo do mistério e do proibido, questionando-o:

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.¹⁴²

A barata se ergue no lugar em que a condição humana falha, bichos humanos “racionais” e, por isso mesmo, perdidos na busca da linha da racionalidade que somos

¹⁴⁰ Ibidem, p.57

¹⁴¹ LISPECTOR, 1998d, p. 65

¹⁴² Ibidem, p. 71

nós: “Uma barata é maior que eu porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se descontinua.”¹⁴³

Nesse trajeto, G.H. ainda descobre a natureza da repulsão: a negação do que é estranho por ser tão próprio: “Por semelhança, nós nos repelimos; por semelhança não entramos um no outro. E se o passo fosse dado?”¹⁴⁴ O passo a que G.H. se refere é a comunhão com a própria coisa. Comungando da massa branca da barata, haveria a redenção: o “antipecado”.

Ao empreender-se em tal ritual, pondo na boca o “de-dentro” da barata, G.H. vomita e cospe furiosamente um gosto que era só ela mesma, numa experiência que culmina com a descoberta de que renegava a si própria: “eu cuspia e ela continuava eu.”¹⁴⁵ A trajetória é fechada, ou melhor, a atração-repulsiva é entendida quando G.H. realiza para si que para seu itinerário místico não haveria caminho mais curto. A barata é o meio e o fim: “A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela.”¹⁴⁶

No entanto, se ampliarmos a análise por meio da dissolução da capa mística que envolve o romance, podemos conseguir profícuas relações de alteridade com o animal não-humano. É observável que o processo de demonização empreendido pelo cristianismo opera de modo a apagar as singularidades dos seres não-humanos. O processo é similar ao combatido pelo filósofo Derrida. O “animal”, nome genérico singular, daria conta de toda essa complexidade de viventes?

Acreditamos que o ponto a que chega G.H. no encontro com a vida primitiva pôde ultrapassar a simbologia judaico-cristã e se aproximar do núcleo cru da animalidade, *a-cultural*. Somente tomada por essa visão é que a protagonista

¹⁴³ LISPECTOR, 1998d, p. 126

¹⁴⁴ Ibidem, p. 138

¹⁴⁵ Ibidem, p. 167

¹⁴⁶ Ibidem, p. 176

experienciaria mudança tão profunda. Nosso trabalho, dessa maneira, opta por isolar o animal e discutir as relações de identidade que se constroem entre humanidade e animalidade. Por isso mesmo, preferimos a leitura do devir-animal, que apresentaremos a seguir, em detrimento da leitura do judaísmo cultural. “Nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim.”. Acompanhemola.

G.H. adentra o quarto da empregada disposta a dar forma a sua suposta desorganização. Passa então por uma série de desapontamentos: a escuridão que antevira para aquele espaço a recebe em luz ofuscante. No lugar das quinquilharias que imaginava lotarem o ambiente está uma completa sobriedade.

A empregada deixara, como sinal interpretado por G.H., a primeira ponte para seu encontro com a animalidade. O cão nu esboçado na parede, junto ao homem e à mulher também nus, rompe a organização interna da protagonista. Extraordinariamente o cão, em seu estado de redobrada nudez, é responsável pelo fenômeno: “um cão que era mais nu que um cão”.¹⁴⁷

A essa primeira surpresa, a da “nudez vazia” esboçada na parede, segue-se o adensamento de percepção. G.H., que nunca se permitira experimentar o olhar do *outro*, que não o de seus pares, sente-se julgada por Janair (esse era o nome da empregada). E, com mal-estar, dá mais um passo rumo à alteridade: “Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência.”¹⁴⁸ A barata, enfim, “lenta e grossa” surge para G.H., arrastando-se para fora do armário contíguo à cama daquele quarto.

À leitura mística, somamos agora outra em que se considere menos o caráter simbólico da relação estabelecida com a barata do que suas relações filosóficas e

¹⁴⁷ LISPECTOR, 1998d, p. 39

¹⁴⁸ Ibidem, p. 40

etológicas. Para tanto, podemos pensar no que Deleuze chamou de *devenir-animal*. Seu pensamento filosófico destacou sobremaneira as margens da epistemologia ocidental, procurando descentralizá-la. “Contra o homem-branco-macho-racional-europeu, padrão majoritário da cultura” é que construiria suas ideias, como disse o estudioso de sua obra Peter Pál Pelbart, em nota à edição de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

G.H. estabelece com o bicho-barata algo da ordem da metamorfose, da *modelagem* sugerida por Silviano Santiago, mas, em momento tão íntimo, sobeja algo da ordem do devir, do devir-animal. Esse fenômeno é aquele que não se contenta com a semelhança. O indivíduo humano, nesse estado mutacional, liga-se rizomaticamente ao outro não-humano. Algo que deve ser entendido sob a ótica da proliferação e não da reprodução hereditária. Nas palavras de Deleuze, “Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica.”¹⁴⁹

Para o filósofo francês, em parceria com Felix Guattari, a questão de *devenir* – “um verbo tendo toda sua consistência” – não conduz o humano a “parecer” o animal. Dessa maneira, nos parece ser a melhor leitura para o caso de G.H. Num *devenir-animal*, Deleuze nos diz que estamos sempre lidando com um bando, uma matilha. Os modos de contágio, de ocupação seriam, nesse sentido, mais interessantes para o olhar filosófico – e artístico, por que não? – do que a seriação e o estruturalismo, que bem servem à ciência e à história natural para a organização dos seres, segundo suas semelhanças e diferenças.

Nessa direção ou nesse rastro, G.H. confessaria

O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas

¹⁴⁹ DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 19

de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras – a resistência pacífica.¹⁵⁰

“Eu sou legião”, diria Deleuze em seu devir-animal. “Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda.”¹⁵¹, diria Clarice Lispector, no devir-barata de G.H.. Para a repugnância da protagonista, o inseto atravessa imutável os tempos, em legiões. “Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas”¹⁵², se espanta G.H..

Deleuze propõe que, “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, *mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.*” (grifo nosso).¹⁵³ Com essas palavras, pode-se bem entender o processo de encontro involutivo com a animalidade que se celebra na escritura de Clarice Lispector.

Afunilando suas considerações, distingue em três tipos os animais (segundo, é claro, a relação desses animais com o humano):

(...) os animais individuados, familiares familiares, sentimentais, os animais edipianos, de historinha, “meu” gato, “meu” cachorro; estes nos convidam a regredir, arrastam-nos para uma contemplação narcísica, e a psicanálise só compreende esses animais pra melhor descobrir, por trás deles, a imagem de um papai, de uma mamãe de um irmãozinho (...). E depois haveria uma segunda espécie, os animais com característica ou atributo, os animais de gênero, de classificação ou de Estado, tais como os grandes mitos divinos os tratam, para deles extrair séries ou estruturas, arquétipos ou modelos (Jung é, ainda assim, mais profundo que Freud). Enfim, *haveria animais mais demoníacos, de matilhas e afectos, e que fazem multiplicidade, devir, população, conto...*¹⁵⁴ (grifo nosso)

¹⁵⁰ LISPECTOR, 1998d, p. 48

¹⁵¹ Ibidem, p. 55

¹⁵² Ibidem, p. 48

¹⁵³ DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 21

¹⁵⁴ Ibidem, pp. 21-22

Este último caso é o que se aplica ao devir-barata de G.H.. Retirada de seu primeiro invólucro místico - o campo simbólico do proibido judaico-cristão -, a barata demoníaca (ultrapassando o sentido bíblico, em direção ao excêntrico) leva G.H. aos confins do humano. G.H. não se trans-forma, não se trans-figura em barata, mas dela (e com ela) se contamina.

O primeiro princípio de Deleuze dizia que o devir-animal se relaciona à matilha e ao contágio, “contágio de matilha”. Sua ressalva posterior é a de que “por toda parte onde há multiplicidade, você encontrará também um indivíduo excepcional, e é com ele que terá que fazer a aliança para devir-animal. Não um lobo sozinho talvez, mais há o chefe do bando, o senhor de matilha (...)”.¹⁵⁵

Assim se pode ler o caso de G.H., em que pelo singular barata chega-se a uma legião ancestral. De acordo com o processo em que imergiu, “houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas”¹⁵⁶. A visão do bicho ancestral *desumaniza* a mulher G.H.. Ao mesmo tempo em que se despoja da cultura humanista, seu pertencimento à esfera viva se amplia. Desvencilhando-se de seu pudor, aquele que se edifica afirmando o humanismo, G.H. se (re)liga com espanto ao todo vivo. Nas suas palavras, “‘eu’ ser vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana.”¹⁵⁷ A experiência alarga sobremaneira a percepção da protagonista. “Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era.”¹⁵⁸.

A nudez da barata – nudez como a da gata de Derrida, fonte de suas reflexões – proporciona à artista plástica G.H. uma ponte em direção ao pertencimento maior, à desestabilização das fronteiras humanas. A esfera humanista à qual estava circunscrita

¹⁵⁵ LISPECTOR, 1998d, p. 25

¹⁵⁶ Ibidem, p. 174

¹⁵⁷ Ibidem, p. 58

¹⁵⁸ Ibidem, p. 178

escancara-se. “A passagem estreita fora pela barata difícil (...) e terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo.”¹⁵⁹ A dita assepsia sobre a qual se constrói o próprio do humano e também o tempo antropométrico desconstroem-se na experiência de G.H..

Outra característica do devir-animal deleuziano por que passa a protagonista é a *involução*. Esse termo, marcadamente não-cartesiano, evoca a *atemporalidade*, desprezando a ideia progressista. Uma guinada para dentro. *Involuir* não é regredir, é evolução estabelecida entre instâncias heterogêneas. G.H., feiticeira do devir-animal, sabia disso. Vendo, “com fascínio e horror”, seu processo de despojamento da cultura humana, a mulher de asas encolhidas, entra em involução “de crisálida em larva úmida”¹⁶⁰. Possuída pelo devir involutivo, G.H. bem sabia que “Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta.”¹⁶¹

Irremediavelmente, a experiência de G.H. deixou para a zooliteratura brasileira traços sofisticados na direção do encontro ao *outro*, ao outro-animal. Em estado confessional que só seria recuperado em *Água Viva*, a troca tão íntima de olhares entre o inseto e a mulher ainda se mostra como o mais irresistível convite para a leitura da questão animal em seus textos longos. Prosseguindo a discussão, caminhemos para a experiência amorosa de Lóri, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

¹⁵⁹ LISPECTOR, 1998d, p. 65

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 75

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 70

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1969)

Logo após um processo cumulativo rumo à subjetividade, que chega em *A paixão segundo G.H.* ao ponto máximo confessional, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* ocorre o desvio. Neste romance, a voz narrativa, embora muitas vezes se aproxime, distancia-se sobremaneira da protagonista, numa guinada *objetiva*. Lóri é um “ela” da narradora. Suas sensações nos são reveladas pela narrativa, embora ela mesma não as estructure. Dessa maneira, a narração está um passo à frente do objeto que descreve, como podemos ver nesta passagem: “A urgência é ainda imóvel mas já tem um tremor dentro. Lóri não percebe que o tremor é seu, como não percebera que aquilo que a queimava não era o fim da tarde encalorada, e sim o seu calor humano.”¹⁶².

A aprendizagem por meio do prazer que a personagem Lóri estabelece com Ulisses é a linha mestra do romance. Pode-se irresistivelmente apoiar sobre a camada mítica da história, em que figuram Loreley (a sereia sedutora, do folclore alemão) e o guerreiro da épica grega, o viajante Ulisses. Este, por meio da razão, não cede aos apelos do chamado feminino. Ao mesmo tempo, Lóri é também Penélope, a que espera. Na história de Clarice, ambos se unem após sinuosa jornada pelos labirintos disciplinares do desejo.

Salta aos olhos a experiência formal: o livro se inicia por uma vírgula e se despede com dois pontos. Indício do caráter fragmentário da história amorosa que, por artifícios, se projeta na forma textual. Em um longo trecho inicial, Lóri, recém-chegada a casa, está acometida por um turbilhão de reflexões, sobre a rotina e o amor. Voando em parágrafos que se ligam por minúsculas, o ritmo do texto só pôde apaziguar-se,

¹⁶² LISPECTOR, 1991, p. 32

embora de forma breve, por um pensamento *animal*. Algo que gira em torno do saber *a respeito* do não-humano. Vejamos:

Agora lúcida e calma, Lóri lembrou-se de que lera que os movimentos histéricos de um animal preso tinham como intenção libertar, por meio de um desses movimentos, a coisa ignorada que o estava prendendo – a ignorância do movimento único, exato e libertador era o que tornava um animal histérico: ele apelava para o descontrole – (...) ¹⁶³

Como ocorre em outras vezes, sobretudo em *Perto do coração selvagem*, a prisão da mulher é análoga à prisão do animal. Nesse ponto, ambos se aproximam na ignorância da estrutura sufocante e, ao mesmo tempo, na pulsão libertadora. Embora com pouca ciência do processo de junção à animalidade em que estava inserida (pois quem nos diz é a narradora), Lóri está diante de um impasse. Tal problema baseia-se na escolha voluntária pela prisão nas relações humanas: “E agora chegara o momento de decidir se continuaria ou não vendo Ulisses.” ¹⁶⁴

Em momentos indefinidos em que cogita unir-se a Ulisses (“Haviam-se passado momentos ou três mil anos?”), Lóri evoca elefantes e seu símbolo de *secura*, ilustrando o tempo que era de um “calor visível”: “via elefantes grossos se aproximarem, elefantes doces e pesados (...)” ¹⁶⁵. Neste romance, os animais entrarão sobremaneira pela via do simbólico, pois veremos que a relação que Lóri com eles estabelece se diferencia das outras protagonistas.

Em sua concepção, o pertencimento à humanidade não é suficiente. “A humanidade lhe era como morte eterna que no entanto não tivesse o alívio de enfim

¹⁶³ LISPECTOR, 1991, p. 22

¹⁶⁴ *Idem*

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 29

morrer.”¹⁶⁶ Mas, diferentemente de G.H., a falta, que lhe acarreta incômodo, é tratada sem maiores problemas ou reflexões. Talvez se lhe fosse *dado*, ela se saciaria.

Em sua trajetória de aprendizado, conscientiza-se de seus defeitos mais graves. Aprender a amar é sua intenção última, sentimento através do qual se chega ao nada. E embora também com isso se identifique – com o *nada* –, Lóri sente que a “mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano.” Ponto esse que se situa no pólo oposto ao despojamento. Se a protagonista não passa pela experiência de devir-animal à maneira de G.H., tem, a seu modo, a mesma intuição amedrontadora quanto ao processo humanizador: “sem dar ao mundo nosso sentido, como Lóri se assustava”.¹⁶⁷

Os limites do humano, para a protagonista, vacilam perante a união amorosa, que no caso é sua entrega ao homem Ulisses. “Os limites de um humano eram divinos?”¹⁶⁸, ela se questiona. E nesse impasse, vislumbra a possibilidade de experimentar a perspectiva animal: “porque se o seu mundo não fosse humano ela seria um bicho. Por um instante então desprezava o próprio humano e experimentava a silenciosa alma da vida animal.”¹⁶⁹ Mas, vale frisar: só por um instante. Veremos como Lóri vacila nessa fronteira e enfim resiste ao chamado, humana que é.

Ela, diferente de G.H., crê na linearidade do processo. As mudanças por que passa tem algo de materialidade, humanamente cumulativa. G.H. “involui” em seu devir-barata. Lóri, por sua vez, se inscreve na linha evolutiva das espécies, pelo viés da progressão. Seu desejo é atualizado pela perene incompletude. Vejamos um exemplo. Após uma tarde de felicidade cortante ao lado de Ulisses, a mulher passa por uma noite de vigília. Conscientiza-se de sua solidão, localizando-se no tempo-espaço, “com a

¹⁶⁶ LISPECTOR, 1991, p. 30

¹⁶⁷ Ibidem, p. 42

¹⁶⁸ Ibidem, p. 50

¹⁶⁹ Ibidem, p. 52

eternidade à sua frente e atrás dela”. Sabemos, por intermédio da narradora, o estágio em que Lóri se encontra na evolução dos seres. Lóri avança.

Ela quis retroceder. Mas sentia que era tarde demais: uma vez dado o primeiro passo este era irreversível, e empurrava-a para mais, mais, mais! O que quero, meu Deus. É que ela queria tudo. Como se passasse do homem-macaco ao pitecantropus 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.¹⁷⁰

Sua pretensão segue no caminho inverso ao de G.H., que foi empreendido rumo à desumanização. Para Lóri, “o que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano”. Quando desestabilizada em suas certezas, sabia-se feroz e inadequadamente humana. “E sabia que era uma feroz entre os ferozes seres humanos, nós, os macacos de nós mesmos. Nunca atingiríamos em nós o ser humano.”¹⁷¹ Mesmo vacilando na fronteira entre os reinos, opta por sua humanidade.

Lóri não aceita a própria animalidade tão diretamente quanto Joana. Esta, podemos ver, desautoriza os símbolos negativos, víbora que era. Tampouco sua trajetória coincide, como já dissemos, com a de G.H., a qual desemboca no inumano. Para a protagonista do *Livro dos prazeres*, atingir o ser humano é santificar-se, na luta contra a ferocidade inata ao animal humano. Esse é o desvio de rota na trajetória romanesca de Clarice. De Joana, em *Perto do coração selvagem* à experiência radical de G.H., sua ficção aproximava-se da subjetividade e, ao mesmo tempo, da animalidade. Lóri humaniza-se e dialoga.

Seu ponto de atração para o pólo humano é Ulisses. Se, como vimos, Lóri pôde vacilar entre humanidade-animalidade (que para ela parecem pólos excludentes), sua decisão de pertencimento ao humano e renúncia ao animal se faz pelo amor. “Depois que Ulisses fora dela, ser humana parecia-lhe agora a mais acertada forma de ser um

¹⁷⁰ LISPECTOR, 1991, p. 87

¹⁷¹ Ibidem, p. 152

animal vivo.”¹⁷² A linha traçada ao *humano do humano* é o movimento oposto ao de G.H., desumanizada. Sua ascese é o que a retira do mundo da animalidade humana e a projeta adiante. “Eu me sei assim como a larva se transmuta em crisálida”¹⁷³.

De maneira singular em seus textos longos até então, neste momento há reflexão explícita sobre a ética humana em relação ao tratamento aos seres não-humanos. A bioética entra em pauta quando o casal Lóri e Ulisses cogita o sangue de uma galinha para alimentarem-se. Ambos suspendem temporariamente os instintos e deparam com a alteridade do animal vivo. Acompanhemos-los:

- Não sei mais se no restaurante da Floresta da Tijuca tem galinha ao molho pardo, bem pardo por causa do sangue espesso que eles lá sabem preparar. Quando penso no gosto voraz com que comemos o sangue alheio, dou-me conta de nossa truculência, disse Ulisses.
 - Eu também gosto, disse Lóri a meia voz. Logo eu que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas, mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Não era melhor, quando formos lá, comer outra coisa? perguntou meio a medo.¹⁷⁴

Constrangida por ficar frente a frente com a própria truculência humana, Lóri se imobiliza. O caminho de aprendizagem em que entrara, contudo, segue o arbítrio de Ulisses, seu amante e mestre. Em nome do casal, ele é quem indica o caminho, que passa pela renúncia ao altruísmo animal em detrimento do humano: “- Claro que devemos comê-la, é preciso não esquecer e respeitar a violência que temos. As pequenas violências nos salvam das grandes. Quem sabe, se não comêssemos os bichos, comeríamos gente com o seu sangue. Nossa vida é truculenta, Loreley”¹⁷⁵

A atração de Lóri pela morte (como a de outras protagonistas de Clarice) faz com que ela se apegue à vida “por pena e solidariedade”. Tais caracteres de moralidade apresentam-se isoladamente na trajetória romanesca de Clarice Lispector. Lóri está

¹⁷² LISPECTOR, 1991, p. 174

¹⁷³ Ibidem, p. 172

¹⁷⁴ Ibidem, p. 115

¹⁷⁵ Ibidem, p. 115

ilhada no meio das personagens que renunciaram ao diálogo (isso inclui sobremaneira Martim). As demais personagens estão enredadas na impossibilidade e na ineficácia da comunicação verbal com o outro. Também Macabéa (que ainda será apresentada) seria refém do diálogo, pois contaria com parco instrumental linguístico, sendo-lhe interdito o contato eficaz com o *outro*. Por sua vez, Lóri optaria, ainda que a duras penas, por esse encontro através do discurso, etapa conclusiva de seu aprendizado. Lóri e Ulisses, humanos, amaram-se sobretudo *através do e no* diálogo. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* assistimos ao movimento de larva à crisálida, do monólogo ao diálogo, da mudez à possibilidade de fala.

Não por muito tempo a escritura de Clarice optaria por esse caminho assumido por Lóri. Em *Água Viva* acompanhamos uma volta desesperada ao monólogo confessional. Adiantemo-nos.

Água Viva (1973)

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.¹⁷⁶

(Michel Seuphor)

A epígrafe de *Água Viva*, um trecho do citado crítico, pintor e escritor francês, lança um apelo irresistível: o signo artístico livre, libertário. Chamando para si a tentativa de uma arte que não figurativize, nem solidifique o mito, Clarice executa as primeiras notas do romance. Tal perspectiva nos convida a olhar para os seres de uma maneira que não lhes revele os significados culturais adquiridos, senão a essência. *Água*

¹⁷⁶ LISPECTOR, s/d-a, p. 5

Viva é a tentativa do descortínio do símbolo. Depois do diálogo de Lóri, em *Livro dos prazeres*, o romance de Clarice volta ao jorro confessional extremo. A construção do texto, rápido e lancinante, dissimula um improviso: “... estas frases são feitas na hora...”¹⁷⁷. Tentemos acompanhá-lo.

A voz narrativa, anônima, é o centro irradiador do pensamento. A pintora, no estado de um eu-confessional semelhante à estrutura discursiva de G.H. cria um “tu” com quem improvisa comunicação. Na verdade, outro monólogo à maneira da artista plástica do romance de 64, que usa de um suposto interlocutor como amparo para o discurso. “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais.”¹⁷⁸ É a impossibilidade humana ante o tempo irrefreável o ponto de tensão do qual jorrará o pensamento reflexivo da voz narradora.

Água Viva é título ambíguo, deixando duas leituras, no mínimo, em potencial. A água placentária, força motriz da vida, está claramente diluída no campo semântico já anunciado pelo título, arrastando-se por todo o texto pulsante. Também água-viva é a medusa marinha, que, sem espinha dorsal, faz movimentos de contração e distensão - à maneira dos parágrafos do romance -, cujo ritmo e comprimento seguem as intempéries da busca narrativa. No litoral, o bicho água-viva, devemos nos lembrar, queima tremendamente a pele dos desavisados.

Outra característica é a concepção de escrita em que se apoia. A narradora se diz em estado de improviso musical. “Ouve-me” é seu convite, sem procurar entender, já que “não se compreende música: ouve-me”¹⁷⁹. A música aqui se apresenta através de

¹⁷⁷ Hoje a crítica genética nos diz que a versão publicada em 1973 de *Água Viva* teve pelo menos outras duas (e ainda mais extensas) versões. Cf. MOSER, 2009, pp. 457-63

¹⁷⁸ LISPECTOR, s/d-a, p. 7

¹⁷⁹ Ibidem, p. 9

palavras. E como melodia subliminar está o *Pássaro de Fogo*, de Stravinsky, música lancinante.

Outra vez o texto de Clarice Lispector desautoriza o entendimento pragmático do mundo. Ouvir “com o corpo inteiro” é renúncia à razão cartesiana, concepção que embasou em parte o recuo feito em *O livro dos prazeres*. Em *Água Viva*, a animalidade volta a ser buscada incessantemente. “Quero apossar-me do *é* da coisa”. “It” é o nome que dá para o ponto inatingível e desejado em que está “a coisa na própria coisa”. It é ostra, é placenta. O retorno da animalidade volta àquilo que é inalcançável, mas que resta do despojamento humano. A pintora tenta agora pela escrita aproximar-se dessa nudez.

A narradora nos mostra que lugar ótimo para articulação do pensamento desumanizador é o âmago das coisas: o it inumano. “Nesse âmago tenho a estranha impressão de que não pertencço ao gênero humano.”¹⁸⁰

Em sua tentativa de aproximar-se do inumano, a mulher anônima vai muitas vezes pintar nas grutas. No encontro com a arte ancestral e com a animalidade, (que é também uma oportunidade de ver os bichos que vivem nesse lugar, apartando-se da sociedade), ela compartilha o refúgio escuro. Vários bichos ali se encontram desde o tempo imemorial, inclusive a barata, inseto responsável pela metamorfose de G.H.. A protagonista cultiva predileção por pintar grutas: “é que elas são meu mergulho na terra”, que, por sua condição arcaica, abarcam bichos que “pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem.”. Lá estão, em situação privilegiada, os bichos proibidos, os demonizados pela tradição judaico-cristã, que não se inserem no *domus* cultural humano. A voz narrativa faz, num salto desconstrutor, uma aproximação profunda com os subalternos do outro-animal. Entremos.

¹⁸⁰ LISPECTOR, s/d-a, p. 32

Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras, o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a Pré-História, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. *E tudo isso sou eu.*¹⁸¹ (grifo nosso)

Diferente de Lóri e recuperando outras protagonistas, sobretudo G.H., a voz anônima de *Água Viva* é os animais proibidos, os desarticuladores demoníacos da cultura humanista. O privilégio é o da metáfora, artifício com que se comparam seres de recíproca sedução. A personagem não resiste ao chamado selvagem, enovelado e envolvente: ela é tigre. Por sua condição de vivente, religa-se ao mundo mais natural: “Também eu estou truculentamente viva – e lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado.”¹⁸²

Outra vez a ficção de Clarice Lispector desautoriza o cartesianismo logocêntrico. Por intuição junto ao animal vivo, a pintora lança considerações que desestabilizam a pretensão humana. O mundo visível à luz da razão (humana) seria, na concepção logocêntrica, o mundo possível. A voz de *Água Viva* discorda: “Estou respirando. Para cima e para baixo. Para cima e para baixo. Como é que a ostra nua respira? Se respira não vejo. O que não vejo não existe? O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe.”¹⁸³

Neste romance, podemos acompanhar ainda as mais profundas reflexões etológicas. A pintora quer entrar novamente em contato com os bichos, a pretexto de *estudá-los*. Entretanto, por sua metodologia passional, percebe-se a subversão na análise técnica com que o humano geralmente apreende o outro-animal. A voz anônima identifica-se com o objeto de estudo, num ritual de promiscuidade dos símbolos. A falsa

¹⁸¹ LISPECTOR, s/d-a, p.15

¹⁸² Ibidem, p. 27

¹⁸³ Ibidem, p. 35

pesquisadora, por meio da relação que estabelece com a alteridade animal, deixa ver algo da ordem do devir. Em suas palavras: “Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda.”¹⁸⁴ Sua condição humana faz com que vacile na fronteira com o animal. Entretanto, o reconhecimento é profundo. O animal, para Clarice Lispector, inegavelmente dotado de *subjetividade*, quando troca olhares com o humano, propõe-no a entrar em reflexão. “Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir.”¹⁸⁵.

Nessa oportunidade, a voz estabelece considerações diversas sobre o mundo do outro-animal. Segundo ela, os animais não riem; embora, por experiência própria, tenha notado algo de sorriso nos cães. Diz também da sensação de manusear passarinho vivo e da liberdade dos pássaros. As corujas, que já lhe serviram de objeto de pintura, na realidade nunca lhe ocorreria possuí-las. Também os cavalos passam pela reflexão da voz narrativa. É cantada sua relação afetiva com o cavalo branco, “rei da natureza”.

O que sobeja nessa longa passagem é a perspectiva com que a voz de *Água Viva* (ricocheteando em toda a literatura de Clarice Lispector) aborda os não-humanos. Desautorizando as fábulas humanizantes, em que os animais estavam a serviço da moralidade humanista, deixa clara sua epistemologia sobre o outro:

Conheci um ela que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há que respeitar-lhe a natureza –, eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se.¹⁸⁶

Nunca em processo humanizador, a ficção de Clarice empregou até aqui a metáfora para *animalizar* as personagens humanas. Ao mesmo tempo, executou

¹⁸⁴ LISPECTOR, s/d-a, p. 56

¹⁸⁵ Idem

¹⁸⁶ Ibidem, p. 57

profundas reflexões etológicas e bioéticas. Esse é o tom que norteia *Água Viva* na sua relação com o animal. Na liberdade proporcionada pela forma confessional, identificam-se narradora e personagem na concepção íntima com que tratam do não-humano. *A hora da estrela*, próximo romance, esfacelaria esse ponto de união, distanciando em extremo *narração e personagem*. A relação com o não-humano seguiria, por sua vez, caminhos distintos. Adiantemo-nos.

***A hora da estrela* (1977)**

“Narrativa tão exterior e explícita”, a história de Macabéa leva às últimas consequências o chamado às “almas já formadas”, prováveis leitoras do testemunho de G.H.. Isso acontece pelo fato de que o aparecimento da história (o enredo propriamente dito) seria longamente adiado.

O livro se inicia com bela dedicatória musical, plena de músicos clássicos eruditos, em notas que anunciam o contraste que viria a seguir com a apresentação da parca história da nortista. Como fonte irradiadora do discurso está a figura de Rodrigo S.M.. Na verdade, Clarice Lispector executa clara ironia com a marcação de gênero “autoral”. O narrador chega a identificar-se com o objeto narrado, na plena ciência de que ambos são inúteis. E debocha, através do subtexto, da pretensa superioridade masculina nas letras: “também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.”¹⁸⁷.

¹⁸⁷ LISPECTOR, 1998b, p. 14

O discurso, por sua vez, é livre e polifônico. Confundem-se as vozes do narrador e de sua protagonista, agrupando muitas vezes até outras personagens:

Nem Glória era uma amiga: só colega. Glória roliça, branca e morna. Tinha um cheiro esquisito. Porque não se lavava muito, com certeza. Oxigenava os pêlos das pernas cabeludas e das axilas que ela não raspava. Olímpico: será que ela é loura embaixo também?¹⁸⁸

A espinha dorsal do romance é singela. A protagonista Macabéa vive infância pobre no sertão alagoano. Precocemente órfã de pai e mãe, fica aos cuidados de uma tia “bem madrasta má”, como mais tarde lhe revelaria a cartomante. Muda-se posteriormente para o Rio de Janeiro, “uma cidade toda feita contra ela”, em que trabalharia como datilógrafa em firma na Rua do Lavradio, dividindo quarto numa pensão à Rua do Acre com outras funcionárias exploradas pelo sistema.

De seus poucos relacionamentos humanos, resta o especial namoro com o metalúrgico, também nortista, Olímpico de Jesus. A experiência mais próxima a que chegara do amor tem vida breve: seu namoro se desfaz quando seu par conhece Glória, a colega de trabalho, que, por sua vez, é exuberante e “carioca da gema”. Desiludida, consulta uma cartomante por indicação de Glória. Madama Carlota lhe prevê um futuro estrelar, que, por ironia “do destino” ou do romance, não se concretiza. Ao sair da consulta esotérica, “grávida de futuro”, um carro lhe atravessa o corpo magro.

Mesmo estando a princípio desidentificado com o objeto que narra, Rodrigo S.M. teme por sua aproximação paulatina da triste história da nortista, com a qual acabaria se contaminando. Para falar de suas condições de escrita, lembra nossa inserção no tempo inexpugnável: “entendo que devo caminhar passo a passo de acordo com um prazo determinado por horas: até um bicho lida com o tempo.”¹⁸⁹ Primeiro a

¹⁸⁸ LISPECTOR, 1998b, p. 63

¹⁸⁹ Ibidem, p. 16

subestimação do outro, depois o reconhecimento e a comunhão com o sujeito. Pois é com essa concepção que o narrador adentrará o mundo da alteridade: do outro-humano Macabéa, que é seu objeto narrativo, e do outro-animal, com o qual dialogará.

Ao adentrar na condição de Macabéa, o narrador se espanta com a sociedade exploradora. Impotente ante o relato que, ao invés de tranquilizá-lo, voltava-se contra sua consciência, evade pensando em sua relação com os bichos, que é de afeto e entendimento. Rodrigo S.M., assim, recupera os mais célebres não-humanos da vida e obra de Clarice:

Por Deus! eu me dou melhor com os bichos do que com gente. Quando vejo o meu cavalo livre e solto no prado – tenho vontade de encostar meu rosto no seu vigoroso e aveludado pescoço e contar-lhe a minha vida. E quando acaricio a cabeça de meu cão – sei que ele não exige que eu faça sentido ou me explique.¹⁹⁰

Uma vez mais na ficção clariciana, na história de Macabéa os animais entram pela via da metáfora. Segundo o narrador, Macabéa é teleguiada por si, qual cadela vadia nas ruas da metrópole, e sua inconsciência pragmática era tal, “assim como um cachorro não sabe que é cachorro.”¹⁹¹ Essa é uma marca de sua epistemologia preliminar em relação ao outro-animal (e também a Macabéa), sendo que essa perspectiva se adensaria à maneira que se aproximasse desses sujeitos.

Can they suffer?, perguntaria Jeremy Bentham sobre os animais em seus ensaios retomados por Derrida (já citados neste trabalho). Clarice Lispector, ainda que por meio das limitações de altruísmo de Rodrigo S.M., marcaria a possibilidade universal da dor. Podemos observar essa perspectiva na cena de morte por atropelamento de Macabéa. O narrador a observa encolhida na sarjeta escura:

¹⁹⁰ LISPECTOR, 1998b, p. 32

¹⁹¹ Ibidem, p. 27

Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge – como se foge da dor – em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda.¹⁹²

“O sertanejo é antes de tudo um paciente”, diria ambígua *A hora da estrela*. Macabéa é refém da cidade feita contra ela e, ao mesmo tempo, aguarda resignada quanto ao futuro. Na hora da morte, surge outra grande metáfora animal fotografada pelo narrador: “Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto.”¹⁹³

Olímpico de Jesus também é pintado por metáforas animais. Sujeito danadamente altivo, para cantar “de galo” na conquista de Glória, mastigou na feira dos nordestinos pimenta ardida em plena polpa. Seu interlúdio amoroso é descrito na mais crua natureza. Rodrigo S.M., observando o acasalamento, nos diz que Olímpico “agarrou-se em Glória com a força de um zangão, ela lhe daria mel de abelhas e carnes fartas.”¹⁹⁴. Toda essa fartura de natureza que sobrava nos dois faltava em Macabéa.

Na construção do próprio narrador também operam metáforas dessa ordem. Rodrigo S.M. sente atração e repulsa pela arte que pratica. Quando a literatura lhe parece sublime, despe-se dos excessos e, pela imagem animal, (re)aproxima-se do interdito. “O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue.”¹⁹⁵.

O narrador é a atualização de G.H.: Rodrigo S.M. se despe, imerge no campo da negação e trabalha como oleiro, o trabalhador manual do barro, sua matéria-prima artística. Se G.H. devaneava enrolando miolo de pão na mesa do café, na construção da história de Macabéa o narrador quer “com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama.”. Seu processo é também similar ao do romance de 64 no sentido mimético, pois sua escritura recria o objeto indo a seu encontro, *transformando-*

¹⁹² LISPECTOR 1998b, p. 81

¹⁹³ Ibidem, p. 86

¹⁹⁴ Ibidem, p. 65

¹⁹⁵ Ibidem, p. 70

se no outro. “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto.”¹⁹⁶. G.H. executou sua trajetória em devir-barata, Rodrigo S.M. vai em direção à Macabéa.

Escapando do intermédio de Rodrigo S.M., o encontro de Macabéa propriamente com os bichos, se fosse permitido, seria pela via do afeto. Ela fora, entretanto, prematuramente impedida de efetuar esse encontro, na infância nordestina. Sua tia considerava ter um cão doméstico como uma despesa a mais. “Então a menina inventou que só lhe cabia criar pulgas pois não merecia o amor de um cão.”. Quando se muda para o Rio de Janeiro, um galo que canta nos arredores de sua pensão à Rua do Acre é ponte-afetiva, alguma coisa como saudade, em direção à infância utópica. Decepcionando a possibilidade, o narrador lembra: “Onde caberia um galo a cocoricar naquelas paragens ressequidas de artigos por atacado de exportação e importação?”¹⁹⁷.

Olímpico de Jesus, na via inversa, louva a crueldade para com os animais. Atraído pelo sangue dos bichos, faz elogio à tauromaquia: “Uma coisa que tinha vontade de ser era toureiro. Uma vez fora ao cinema e estremeceu da cabeça aos pés quando vira a capa vermelha. Não tinha pena do touro. Gostava era de ver sangue.”¹⁹⁸. Pelo viés da crueldade humana, discute-se também o sacrifício de bichos. Glória, ao indicar para Macabéa uma consulta na cartomante, lhe diz que num ritual “sangraram em cima de mim um porco preto, sete galinhas brancas”¹⁹⁹. Diferentemente de ambos, a nordestina delicada não pode ver sangue sem se horrorizar.

Em *A hora da estrela*, observa-se, portanto, concepções variadas acerca da animalidade. A crueldade e o afeto pelos bichos, perspectivas que se dividem entre as personagens, são articulados e assumidos em sua complexidade pelo narrador.

¹⁹⁶ LISPECTOR, 1998b, p. 20

¹⁹⁷ Ibidem, p. 30

¹⁹⁸ Ibidem, p. 46

¹⁹⁹ Ibidem, p. 71

Oportunidade excelente para observação do problema é a visita que Macabéa e Olímpico fazem ao Zoológico do Rio de Janeiro. No próximo capítulo, demoraremos mais nessas considerações. Por ora, passemos para o próximo, e último, texto longo da escritura de Clarice Lispector.

Um sopro de vida (1978)

Não quero ser somente eu mesma. Quero também ser o que não sou.²⁰⁰

(Clarice Lispector)

O drama da escrita romanesca se mostra explícito neste romance, publicado um ano após a morte de Clarice Lispector, por Olga Borelli. A opção foi o rearranjo dialogal do texto esparso²⁰¹ que Clarice vinha escrevendo de 1974 a 1977. Intitulado *Um sopro de vida*, a coletânea de “pulsações” muito se parece ao texto dramático, como uma peça encenada pelo criador e sua criatura, o Autor e Ângela Pralini, que se revezam em diálogos. O discurso se movimenta a partir da instância do “Autor” em direção à sua personagem, a qual, incitada, executa uma espécie de monólogo. De forma ainda mais fluida que em *Água Viva*, neste momento não há espinha dorsal, e o texto se desenvolve circularmente.

“Autor – Preciso tomar cuidado. Ângela já está se sentindo impulsionada por mim. É preciso que ela não perceba a minha existência, quase como que não percebemos a existência de Deus.”²⁰²

²⁰⁰ LISPECTOR, s/d-b, p. 54

²⁰¹ Como se pode observar nos originais que estão sob a guarda do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

²⁰² LISPECTOR, s/d-b, p. 111

O livro é a construção da personagem Ângela Pralini. Essa instância é o ponto de apoio e, ao mesmo tempo, contraponto do Autor. O texto é desconexo e pleno de aforismos pungentes. Sobre isso o Autor se pronuncia:

Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando: as frases desconexas como no sonho. É difícil, estando acordado, sonhar livremente nos meus remotos mistérios. Há uma coerência – mas somente nas profundezas. Para quem está à tona e sem sonhar, as frases nada significam.²⁰³

Seus prováveis leitores, aqui pontuados neste final de trajetória, são especialmente aqueles já convidados a entrar no mundo de G.H., os de “alma já formada”, que recusam o entendimento cartesiano do mundo. Em momento derradeiro, o texto de Clarice, agora nas mãos de Olga Borelli, outra vez desenvolve a coerência interna, inexplicável em termos da razão humana.

O Autor insere a voz de Ângela Pralini no registro animal. Ela “brame, muge, geme, resfolega balindo e rosnando e grunhindo”. Deixar que a voz da personagem humana se animalize configura outra recusa da ficção de Clarice ao cartesianismo, pois “Tudo o que sei eu não posso provar”, nos diz o Autor. Ele *sabe* de sua criatura viva, mas esse saber escapa da racionalização. Ambos ultrapassaram o limite do considerado humano, transcendendo-o.

Neste momento, as metáforas animais voltam consistentes para ajudar na construção da personagem. Em *automodelagem*, Ângela é “gazela espavorida e borboleta amarela (...) oblíqua como o vôo dos pássaros”²⁰⁴. Segundo o autor, em *modelagem*, ela tem olhos suados “como os de vaca que está sendo ordenhada”²⁰⁵. Os símbolos operam de modo a aproximá-la do primitivo da viva, dos confins do humano.

²⁰³ LISPECTOR, s/d-b, p. 82

²⁰⁴ Ibidem, p. 40

²⁰⁵ Ibidem, p. 45

Ambos, o Autor e Ângela Pralini, fazem considerações bioéticas. Ele se prepara para a escrita, ao entrar em ritual de despojamento humano. Aparta-se dos humanos e de seu domínio sobre o ambiente, para atingir o ascetismo que reivindica para sua linguagem.

Escolhi hoje para me vestir umas calças muito velhas e uma camisa rasgada. Sinto-me bem em molambos, tenho nostalgia de pobreza. Comi só frutas e ovos, recusei o sangue rico da carne, eu quis comer apenas o que era de nascedouros e provindo sem dor, só brotando nu como o ovo, como a uva.²⁰⁶

Por sua vez, a personagem também entra em reflexão sobre a vida e a morte do outro-animal, numa atitude de desautomatismo na relação dos humanos com o ambiente vivo: “Hoje matei um mosquito. Com a mais bruta das delicadezas. Por quê? Por que matar o que vive? Sinto-me uma assassina e uma culpada. E nunca mais vou esquecer esse mosquito. Cujo destino eu tracei.”²⁰⁷ Seu instrumental para pensar a ética em relação ao bicho é o mesmo com que se pensam as relações humanas. Ângela bem sabe disso: “Eu sou o meu próprio espelho.”²⁰⁸

Os animais voltam neste texto também como representação artística. A personagem, que é pintora, em ondas de criatividade, executa um vigoroso cavalo “com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta”.²⁰⁹ Para ela, a pintura do bicho se insere num campo de liberdade artística que se só consegue abdicando da inibição.

Outro ponto que bem ilustra a relação de Ângela com os animais é o afeto, não humanizador, com que trata seu cão Ulisses. Outra vez a ficção de Clarice marca sua

²⁰⁶ LISPECTOR, s/d-b, p. 44

²⁰⁷ Ibidem, pp. 69-70

²⁰⁸ Idem

²⁰⁹ Ibidem, p. 56

concepção de respeito à subjetividade animal. “Meu cachorro é tão cachorro como um homem é tão homem. Amo a cachorrice e a humanidade cálida dos dois.”²¹⁰

Em fragmentos autobiográficos, como observamos no afeto com que se constrói esse relato, aí vemos Clarice mostrar-se no texto, levando para o espaço da ficção sua convivência com o cão Ulisses. Ângela Pralini diz inclusive de seu conto “O ovo e a galinha”, que é “uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador.”²¹¹. O livro de Ângela também dialoga com outros textos de Clarice. A certa altura, a pintora afirma que a operação artística transgride uma lei, sendo um grito de afronta às coisas “sacrossantas e diabólicas”²¹². O nome que dá para essa atividade é “it”, mesmo “objeto” buscado em *Água Viva*.

Extremamente fragmentário, *Um sopro de vida* potencializa a relação autor-personagem iniciada em *A hora da estrela*. Recupera também as operações metafóricas e bioéticas com que a ficção de Clarice aproximou-se da questão animal. Neste momento agônico, vemos avolumar-se o afeto na relação com os bichos, advindo principalmente do caráter autobiográfico do texto.

No próximo capítulo, acompanharemos a visita que algumas protagonistas fazem ao Jardim Zoológico. Nesse espaço de confinamento animal, emergem especulações interessantes que merecerão uma atenção mais demorada.

²¹⁰ LISPECTOR, s/d-b, p. 64

²¹¹ Ibidem, p. 115

²¹² Ibidem, p. 169

Direto do Zoológico

“E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos.”²¹³
(Clarice Lispector)

O encontro *formal* com os bichos teve sempre um lugar importante na ficção de Clarice Lispector. Em um de seus maiores expoentes – o conto “O búfalo” –, acompanhamos o passeio de uma mulher anônima pelos labirintos das jaulas de animais. Ela vai ao zoológico para aprender a odiar, mas se decepciona, pois só encontra amor nos olhos dos bichos. Como já foi dito, a opção por considerar o *olhar* dos animais como *sujeitos* é atitude importante no processo de alteridade. E esse conto é um dos mais exemplares para a questão. Entretanto, ocorrem nos romances discretas visitas de algumas protagonistas a esse mesmo espaço, que revelam importantes caracteres da concepção de animalidade e de humanidade, constantemente em diálogo. Para entrarmos nessa discussão, é necessária uma prévia da história dessas instituições nas sociedades modernas.

Os zoológicos estão inseridos na história do progressivo afastamento de relações entre homem e natureza, assim como os Jardins Botânicos, os Aquários, as Reservas Florestais e os Parques Nacionais. Segundo o crítico inglês John Berger, no texto "Por que olhar os animais", antes da industrialização do século XIX, “os animais constituíam o primeiro círculo do que rodeava o homem”²¹⁴, numa centralidade econômica e produtiva, e apenas a partir daí suas relações tomaram rumos irreversíveis, tais como existem hoje.

O estado contemporâneo com que se apresenta o problema é o da dominação, ação antrópica sobre o outro-animal, na forma de domesticação, adestramento e consumo. Os animais fugiram ou foram expulsos do centro humanista do planeta. Nas

²¹³ “O búfalo” In LISPECTOR, 1994, p. 167

²¹⁴ BERGER, 2003, p. 12

casas, circos, parques, zoológicos, fazendas industriais ou matadouros, os não-humanos continuam por toda parte. Recuando no tempo, Berger nos lembra da ancestralidade da relação com os animais, indicando que eles primeiramente entraram no imaginário humano como intermediadores de mensagens e promessas.

Nesse ínterim, fica patente a questão do olhar. O homem sempre apontou olhos curiosos para os bichos desde os primórdios. Berger afirma que nessa troca o animal “não reserva um olhar especial para o homem”, e no momento em que ele devolve “o olhar, o homem tem consciência de si mesmo”²¹⁵.

Mas o homem tem a seu favor um artifício inquestionável: a linguagem humana. E é nesse campo que se processa o seu conhecimento de mundo, sendo também seu início e seu limite. Dois humanos que se olhem, mesmo que não compartilhem a linguagem em espécie ou que dela abdicuem, têm-na pairando em movimento potencial sobre sua incompreensão. Para o crítico, a *existência* da linguagem permite ao humano duplo movimento, pelo qual se considera o outro e a si mesmo. E assim, pela *confirmação* possibilitada pelo artifício da linguagem, confirma-se (desculpem a repetição inevitável) a ignorância e o medo humanos. Para ele, então, homem e animal diferem-se nesse ponto. Enquanto, para o animal, o medo se manifesta como resposta a um estímulo, “o medo nos homens é endêmico”²¹⁶.

Seguem trilhas paralelas a vida de um bicho e a vida de um humano, pelo fato da ausência de linguagem comum. Ainda que domesticados, condição que os insere no campo simbólico e produtivo humano, os animais não *confirmam* o homem. Seu silêncio é fato e razão últimos da sua exclusão do círculo propriamente humano.

Por isso mesmo, propõe Berger, o companheirismo que se estabelece entre homem e animal é distinto de todas as trocas que se possam efetuar entre os

²¹⁵ BERGER, 2003, p. 13

²¹⁶ Idem

propriamente humanos. Nessa parceria, o homem se isola como espécie. Com a impotência da linguagem instaurada radicalmente, é inevitável que o humano não seja acometido das reflexões mais diversas.

Esse encontro, em que sobeja a falência da linguagem, é propício a resoluções teóricas interessantes: “seguidamente se encontra a convicção de que foi o homem que não teve capacidade de falar com os animais – daí as histórias e lendas de seres excepcionais, como Orfeu, que podiam falar com os animais na linguagem deles”²¹⁷. O exemplo de Berger é o da mitologia greco-latina. Provavelmente, o tema atrevesse todas as culturas. Conhecemos entre nós a figura do *Curupira*, uma de suas manifestações, no caso do folclore indígena-brasileiro.

A antropologia, preocupada com a passagem da natureza à cultura, é, em certo sentido, uma tentativa de resposta à pergunta suscitada pela interceptação de um olhar animal: quais os segredos da semelhança entre animal e homem, e qual a diferença?

Berger localiza o darwinismo do século XIX europeu como um expoente de uma tradição ancestral, em que figuravam lado a lado humanos e animais. O cientificismo daquele momento foi sua maneira inevitável de organizar essas existências, que vinham se cruzando há tempos imemoriais. Nos campos considerados hoje, a rigor, próprios do humano, participaram ativamente os animais, neles deixando seu rastro, sua memória persistente: “O primeiro tema de pintura foi animal. Provavelmente a primeira tinta foi sangue de animal. Antes disso, é razoável supor que a primeira metáfora tenha sido animal.”. Esta última proposição se baseia no fato de ter sido essencialmente metafórica a relação que estabeleciam. Dentro dela, “o que os dois termos – homem e animal – partilhavam de comum revelou o que os diferenciava. E vice-versa.”²¹⁸.

²¹⁷ BERGER, 2003, p. 14

²¹⁸ Ibidem, p. 15

Na literatura, como tentamos esboçar no início deste trabalho, o animal esteve sempre presente, apresentando-se de diversas maneiras e marcando a memória de sua relação com o humano, a qual sofreu profundas mudanças no decorrer dos tempos. Voltemos aos zoológicos.

Em meio ao complexo processo de marginalização cultural dos bichos (pois não são mais imprescindíveis nas relações produtivas da era industrial) e, ao mesmo tempo, ao sempre ativo processo simbólico da imaginação humana de que participam, a marginalização física dos bichos deu-se em consonância ao surgimento dos zoológicos públicos.

Erguidos no ocidente ao final do século XVIII e início do XIX, esses espaços estavam diretamente relacionados ao poder político de seus Estados. Materializavam outra face ou reverberação das práticas colonialistas que se alastravam na modernidade desde o século XVI. Nesse momento, os zoológicos ilustram os troféus da colonização. É Berger quem afirma:

A captura de animais era a representação simbólica da conquista de todos os países exóticos e remotos. 'Exploradores' provavam seu patriotismo mandando para casa um tigre ou elefante. O presente de um animal exótico ao zôo da metrópole tornou-se um símbolo das relações diplomáticas subservientes.²¹⁹

Seu objetivo declarado, entretanto, era o de ser um museu moderno, independente e cívico, com função social de "aumentar o conhecimento e a ilustração do público". Serviram também, podemos facilmente inferir, para as mais diversas experiências comportamentistas com os não-humanos que hospedavam. Os confinamentos dos campos de terror nazista evocam uma analogia sedutora. Tentemos resistir.

²¹⁹ BERGER, 2003, p. 26

As visitas aos zoológicos são feitas a mancheias. Nas cidades grandes contemporâneas, o passeio dedicado a esses espaços é certamente um dos preferidos pelas famílias e sobretudo pelas crianças. É uma oportunidade em que sobeja o sentimentalismo, um tanto complexo. O que as pessoas vão ver no zoológico? Berger tenta responder com a afirmação de que "Adultos levam crianças ao zoo para lhes mostrar os originais de suas 'reproduções', e talvez também na esperança de reencontrarem algo da inocência daquele mundo animal reproduzido que recordam de sua própria infância."²²⁰

Mas os zoológicos decepcionam, porque os animais estão aquém da expectativa dos visitantes. Marginalizados do convívio espontâneo com os da sua espécie e sujeitos a estímulos alimentares em tempo fixo, os bichos estão quase sempre em profunda apatia. É a partir do *modo de ver* que se unem zoológicos e museus. As pessoas vão à exposição de animais para *ver* e fazem-no como num museu, passando de jaula em jaula no zoológico como vão, num museu, de uma peça a outra, de um quadro a outro.

Mesmo que seja amplo o espaço da jaula, de modo que ofereça certa liberdade, o visitante do zoo está diante de um ser "absolutamente marginalizado". Os elementos a seu redor são reduzidos a símbolos: "a visibilidade através do vidro, os espaços entre as grades ou o ar vazio acima do fosso"²²¹, a decoração de tom realista, com pedras pintadas e ramos de vegetação servem ao humano como tentativa enganosa de reprodução do ambiente original. Segundo o crítico inglês, esses símbolos servem ao animal como constituição do único e "reduzido ambiente no qual [possa] existir fisicamente".

A marginalização forçada é, por fim, o retrato de um processo que vem sendo empreendido pelas sociedades modernas e que foi acelerado pela industrialização. Os

²²⁰ BERGER, 2003, p. 27

²²¹ Ibidem, p. 29

animais, embora haja toda uma indústria que se valha de sua imagística, indo das reproduções em bibelôs e brinquedos, além de séries audiovisuais que protagonizem, não *cabem* mais no mesmo espaço das metrópoles. Dentro desse problema que se instaura, é urgente falar dos animais de estimação, que aprenderam, pelo afeto e pela disciplina da mão humana, a *cabem* na sociedade. É urgente também escapar da complexidade que o assunto exige, já que não podemos por ora aprofundar. Voltemos às jaulas, pois as pessoas inegavelmente vão aos zoológicos para *ver*.²²²

Seria o zoológico uma tentativa de reatar o elo perdido entre as espécies? O que, nesse típico passeio urbano, as pessoas procuram? E, nessa troca, elas são vistas? O crítico constata que o zoológico só pode decepcionar.

O objetivo público dos zoológicos é oferecer aos visitantes a oportunidade de olhar animais. Mas em parte alguma num zoológico o visitante pode encontrar o olhar de um animal. Quando muito, o olhar do animal bruxuleia brevemente e segue adiante. Eles olham de soslaio. Olham cegamente para além de nós. Escaneiam tudo mecanicamente. Foram imunizados contra o encontro, porque nada mais pode ocupar um lugar *central* na sua atenção.²²³

Na sua opinião, o *olhar* do animal está irrecuperavelmente perdido, fruto de seu processo de marginalização. Os zoológicos monumentalizam essa perda, revisitada diariamente por multidões. Tentemos acompanhar algumas visitas da literatura de Clarice Lispector a esse local.

Virgínia, a segunda protagonista dos *textos longos*, sentindo-se aliviada por ter ido ao médico e saber que não estava grávida, vai em seguida ao jardim zoológico. A condição em que se encontra é a do *medo* em mescla com o alívio. Mesmo desincumbida do dever da maternidade - "Sobretudo ela não era das que têm filhos" -, tem completa ciência de seu medo humano. E de que suas ações se pautam norteadas

²²² Berger nos oferece uma estatística monumental: anualmente, na França, 200 zoológicos são visitados por 22 milhões de pessoas. Suas reflexões datam de 1977.

²²³ BERGER, 2003, p. 31

por esse sentimento: "Só o seu medo evitava as desgraças, só o seu medo."²²⁴. Vai a esse espaço para ver os animais, numa série em que o medo não estagna, senão a impulsiona.

No zoológico, os macacos estão aquém de sua expectativa. A impressão inicial da mulher era a de que “nada faziam”. De forma irônica, a narração nos oferece uma série de atitudes desses bichos: "catavam-se, olhavam, prendiam-se às grades piscando, faziam sinais, olhavam como doces prostitutas."²²⁵. O olhar da mulher acompanha as atitudes do bicho, mas considera que "nada faziam", em termos de sua expectativa. Como “doces prostitutas”, os macacos enjaulados agem por *troca*, intui Virgínia.

A decepção humana em relação ao bicho (como aquela apontada por Berger) muitas vezes pode reverberar em violência. De frente para a jaula do tigre, ela ouve do segurança: "- Algumas pessoas eu tenho que expulsar ou prender. Imagine a madama que uns homens acendem o cigarro, tiram uma tragada, e encostam no focinho do bicho."²²⁶.

Talvez, como esperavam para que se fizesse jus à visita ao zoo, os animais ali expostos devessem mostrar-se na plenitude de sua *performance*. Nesse mesmo sentido, Berger concluiu que os zoológicos só podem decepcionar. Ao frustrar-se a possibilidade do espetáculo, os humanos ou nada conseguem ver, como a cegueira de Virgínia para as atitudes dos macacos, ou mesmo transformam sua decepção em pulsão punitiva aos animais, como informou o chefe de segurança.

Nesse espaço, Virgínia também vê o já anunciado tigre. Diferente das atitudes irascíveis de ataque de certos visitantes, a mulher promove um encontro com os olhos do animal.

²²⁴ LISPECTOR, 1999c, p. 155

²²⁵ Idem

²²⁶ Idem

Aproximava-se do tigre respirando a quentura e o vício do cheiro da jaula; vencendo o próprio destino forçava-se a olhar sozinha no mundo para os olhos do tigre, para seu caminhar ondulante, elevando-se acima do terror, até que dele saía uma espécie de verdade, algo que a apaziguava como uma coisa, ela suspirava franzindo os olhos.²²⁷

A coragem do encontro com os olhos do bicho, que ocorre *embora* houvesse receio, mas também *a partir* desse medo, a apazigua por fim. A opção da mulher, diferente daqueles que pela violência promoviam a negação, é a de encontro afirmativo com a animalidade. Para tal encontro, o olhar, em todas as suas possibilidades, se mostra imprescindível. Todos os envolvidos no processo estão munidos da possibilidade de *olhar*, desdobrando perspectivas de observação (e de ação) múltiplas e imprevisíveis sobre a realidade. Vemos assim que a concepção com que se constroem as personagens – humanas e não-humanas – de Clarice Lispector encerra importante mecanismo no sempre potencial processo de alteridade: eles *olham*.

Lucrécia Neves, a protagonista de *A cidade sitiada*, visita o Aquário Nacional. Devemos lembrar que ela fora afastada do convívio mais próximo que mantinha com os bichos no subúrbio de S. Geraldo ao mudar-se para a metrópole, onde a natureza já se encontrava domesticada. Para entender a cidade, passeou com o marido pelo Museu, pelo Jardim Zoológico e pelo Aquário Nacional, instituições que registram o domínio humano no espaço da urbe. No aquário, que equivale a uma jaula dos zoos, Lucrécia revela apurada reflexão, embora brevíssima, sobre a condição dos peixes: “O único lugar onde podiam viver era-lhes a prisão”²²⁸. A reflexão da mulher deixa patente o lugar de marginalização que resta, como possibilidade última, aos bichos selvagens no espaço urbano.

Por sua vez, Macabéa contaria com pouco instrumental teórico para o encontro com os bichos. Diferente de Virgínia, que aspira “uma verdade” dos olhos do tigre, a

²²⁷ LISPECTOR, 1999c, p. 155

²²⁸ LISPECTOR, 1998a, p. 125

nortista de *A hora da estrela* só conta com o corpo para responder ao encontro com o animal rinoceronte. A visão de Virgínia transcende o tigre, o olhar de Macabéa se restringe ao seu corpo físico – “massa compacta, grossa, preta e roliça do rinoceronte”. Se o medo para Virgínia foi propulsor do encontro, para Macabéa, o medo paralisaria, pois “teve tanto medo que se mijou toda”.²²⁹

Nem a transcendência de Virgínia, nem a reflexão crítica de Lucrecia, Macabéa estaciona diante do bicho. Ao desafio que a alteridade animal lhe coloca, ela evade com uma proposição reveladora dos rudimentos de sua formação: “O rinoceronte lhe pareceu um erro de Deus, que me perdoe por favor, sim? Mas não pensava em Deus nenhum, era apenas um modo de.”²³⁰.

Cedo na vida, a menina do sertão de Alagoas fora castrada da relação com animais. A tia imaginava que um gato ou cachorro doméstico seria “uma boca a mais para alimentar”. Miseráveis que eram as duas, não podiam dar-se a esse luxo. Para Macabéa, o encontro com o rinoceronte pode ter servido de modo a reatar sua vida presente - no “domesticado” Rio de Janeiro - à inocência da infância perdida no nordeste do Brasil. E seu corpo dá vazão ao inexplicável, que é a visão do bicho vivo. Em seu caso especial, a exuberância do rinoceronte foi para ela um desafio, pois deparou-se com o que lhe era proibido, não tendo a linguagem necessária com que pudesse elaborar a experiência.

Por fim, assistimos a essas oportunidades em que as protagonistas revelam diferentes perspectivas na experiência de encontro com o bicho. Na troca de olhares, declarada a ausência de linguagem comum, as três mulheres revelam diferentes *atitudes* frente ao outro-animal. Lugar de marginalização e confinamento animal, os zoológicos

²²⁹ LISPECTOR, 1998b, p. 55

²³⁰ Idem

só podem mesmo decepcionar.²³¹ Tais atitudes vão da decepção à transcendência, da crítica ao *status quo* dessas exposições vivas ou, como mostraria Macabéa, deixando o corpo marcar a impossibilidade fatal desse encontro. Os zoológicos, ponte para o que resta de ancestral na relação próxima dos animais com os humanos, são usados, na ficção de Clarice Lispector, como lugar privilegiado para celebração desse encontro interdito.

Em sua experiência com a barata, G.H. se contaminou. Mesmo sem que haja a troca física, as personagens de Clarice vão ao zoológico para ver os animais enjaulados, e esse encontro releva algo da ordem da contaminação. Um saber é estabelecido (ou fica em estado potencial) especificamente nesse encontro de olhares. Afinal, os instintos abafados dessas mulheres, em rudimentos de respostas que tentam preencher o vazio da incomunicabilidade, vêm fatalmente à tona com o encontro do outro-animal, também marginalizado.

²³¹ Cf. o conto “O Búfalo”, em *Laços de Família*, que representa momento extremo de celebração desse encontro, iniciado em *O lustre*.

Últimas palavras

“É que eu também sou bicho.”
(Clarice Lispector, em entrevista
ao Museu da Imagem e do Som)

E chegamos ao final desta dissertação. Longe de esgotar o tema dos animais na obra romanesca de Clarice, espero ter, ao menos, conseguido introduzir algumas questões e mostrar como seus textos mais longos se configuram em excelente oportunidade para observarmos a concepção que aí subjaz sobre a animália.

Compreendo que sua literatura imprime, logo no primeiro plano, uma inversão significativa na *perspectiva* de tratamento dos não-humanos. Esse modo de operar advém de que, em sua corrente principal, as artes do ocidente marcaram-se pelo signo do antropomorfismo. Enquanto nas fábulas, a figura dos animais veicula uma moralidade humana, na literatura de Clarice opta-se pela desconstrução. Reina em seus textos o *zoomorfismo*, em que a imagem humana, a fim de constituir-se como identidade, toma emprestada a imagem animal. E quando nos surpreendemos com alguma negociação da moralidade (humana), percebe-se a retirada da imagem animal do campo simbólico negativo.

Por sua vez, os animais reais – em estado de personagens – representam-se aqui por identidade (caráter do que é *sujeito*), o que ocorre muitas vezes pela via do afeto, como no exemplo da relação com o cão Ulisses, parceiro real da autora, além de tantos outros. Na mesma esteira dos animais do *domus* clariciano, pode-se acompanhar os animais utilizados na alimentação humana funcionando ainda como sujeitos. Assim, mesmo postos à mesa, incomodam de modo a suscitar considerações bioéticas nas personagens humanas. Lóri, por exemplo, em *Livro dos prazeres*, se intriga: devemos comer a galinha envolvida em seu próprio sangue? Ao mesmo tempo, e em outra esfera, vemos G.H. aproximando-se do *sujeito* barata de modo a contaminar-se num *devir-*

animal. Vemos também uma série de visitas ao zoológico, nas quais, apesar de a experiência ser curta – no sentido cronológico –, a simples visão dos animais enjaulados permite negociação imediata das identidades humanas, dando vazão aos instintos abafados pela domesticação social.

Pela atividade metafórica, enfim, depreende-se a animalidade humana. Como indicou Silviano Santiago, o animal participa do duplo processo de metamorfose. Negociando a identidade, as personagens dos romances se *veem* como animais e também *são vistas* dessa forma, a partir do olhar das outras personagens.

A concepção de animalidade para Clarice Lispector não está resolvida de modo claro, assim como nem mesmo está a de humanidade. É por meio da diluição dessas fronteiras – do próprio *animal* e do próprio *humano* – que se pode depreender rudimentos de sua concepção de mundo. A ironia quase silenciosa à arrogância antropocêntrica atravessa toda sua Obra. “O que não vejo não existe? O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe”²³², diria Clarice.

A troca de olhares revela não a compreensão entre os seres vivos, mas sua identidade, tornando patente a possibilidade de *olhar para e do* sujeito animal. Sobretudo a linguagem, que em tese recobre a incomunicabilidade entre os sujeitos, toma proporções críticas monumentais nessa literatura. Privados da linguagem humana, o que, ao mesmo tempo, não invalida sua linguagem, os animais dos romances de Clarice Lispector não passam despercebidos e merecem as mais diversas considerações sobre sua alteridade. Por muitas vezes, o bicho é o *outro* da mulher na ficção clariciana. A mulher, nesse sentido, significa a humanidade (e também, de modo complementar, o *outro* do homem).

²³² LISPECTOR, s/d-a, p. 35

Longe de dar respostas teóricas para o que seja o *animal*, pois tampouco se arrisca à ingenuidade de afirmações categóricas sobre o que seja o *humano*, paira por toda essa literatura a condição inequívoca de *sujeito*. O animal é um “outro” privilegiado da literatura de Clarice: um *sujeito* outro, cujo olhar é “pura sedução”, como aquele com que defrontou G.H..

A mirada panorâmica, que embora pretendesse ficar restrita ao corpus romanesco, também esbarrou noutros tantos textos, insistiu no assunto ainda pouco estudado da animália. Nos textos longos, a mirada específica que se pode observar nos contos e crônicas, por exemplo, amplia-se de maneira caleidoscópica, oportunizando profícuo diálogo de perspectivas que contribuem para a negociação das identidades humana e animal. Com a ciência de termos feito tão pouco, em meio a este campo em que as possibilidades se mostram inesgotáveis, registramos aqui uma leitura, que, incompleta por natureza, marca a necessidade de pesquisas futuras.

Referências:

De Clarice Lispector:

A imitação da rosa. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

A mulher que matou os peixes. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

De corpo inteiro (entrevistas). Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

A vida íntima de Laura. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976a.

O mistério do coelho pensante: uma estória policial para crianças. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1976b.

A legião estrangeira. São Paulo: Ática, 1977.

A bela e a fera. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

Quase de verdade. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres. 18 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

A cidade sitiada. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

A maçã no escuro. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

A paixão segundo G. H. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

A via crucis do corpo. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

Felicidade Clandestina. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

Laços de família. Rio de Janeiro: Rocco, 1998g.

Onde estivestes de noite. Rio de Janeiro: Rocco, 1998h.

Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1998i.

A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 1999b.

O lustre. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

Correspondências – Clarice Lispector (org. Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2002a.

La araña. Trad. Raúl Antelo & Haydée M. Jofre Barroso. Buenos Aires: Corregidor, 2002b.

Outros escritos (org. Teresa Montero e Lícia Manzo). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

Correio feminino. (org. Aparecida Maria Nunes). Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

Água viva. São Paulo: Círculo do Livro, s/d-a.

Um sopro de vida. São Paulo: Círculo do Livro, s/d-b.

Entrevistas de Clarice Lispector:

Entrevista de Clarice Lispector ao Museu da Imagem e do Som, concedida a Affonso Romano de Sant'Ana e Marina Colasanti em 20/10/1976. (A gravação encontra-se sob a guarda da mesma instituição no Rio de Janeiro).

Entrevista de Clarice Lispector à TV Cultura, concedida a Julio Lerner, em fevereiro de 1977.

Sobre Clarice Lispector:

ALMEIDA, Alexandre Cruz “De quem é o poema ‘de Clarice?’” In Observatório da Imprensa. Ed. 282 de 22/6/2004. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=282AZL004> (acesso em 10/05/2010 às 15h31)

CAMPOS, Haroldo de. “Introdução à escritura de Clarice Lispector”. In *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 183-188.

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. In *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, pp. 123-131.

CLIMENT-ESPINO, Rafael. “Jogos de alteridade em A menor mulher do mundo de Clarice Lispector”. In *Romance Notes*. Vol. 49, 3 (2009), pp. 339- 46.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FERREIRA, Ermelinda. “Metáfora animal: a representação do outro na literatura”. In *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 119-135.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1995.
_____. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: EDUSP, 2008.

LEAO, André. “A trajetória crítica da obra de Clarice Lispector: a hora dos animais”. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Orgs.). *Falas do outro: literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010, v. U, pp. 267-273.

LINS, Álvaro. “A experiência incompleta: Clarice Lispector”. In *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, pp. 186-193.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. (trad. José Geraldo Couto). São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2ª.ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

PERES, Ana Maria Clark. “A angústia na literatura: a experiência de Clarice Lispector”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses (UFMG)*, Belo Horizonte, v. 25, n. 34, 2005, pp. 99-121.

PONTES, Margarida Amália Romani de. *O bicho outro: a animalidade em Clarice Lispector*. 2002. 109 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2002.

PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector e a questão do gênero*. 1986. 186 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, 1986.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 1999.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Lorena: 1979.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Clarice, a epifania da escrita”. In: *LISPECTOR, Clarice. A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1985, pp. 3-7.

_____. “A paixão segundo G.H.: o ritual epifânico do texto”. In *Que fazer de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Imago, 2003, pp. 77-108.

SANTIAGO, Silviano. “Bestiário”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Instituto Moreira Salles*: São Paulo, 2004, n. 17 e 18, pp. 192-223.

_____. “A ameaça do lobisomem”. In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Florianópolis, p. 31-44, 1998.

SCHWARZ, Roberto. “Perto do coração selvagem”. In *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 37-41.

SOUZA, Gilda de Mello e. “O vertiginoso relance”. In *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pp. 79-91.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. “Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Instituto Moreira Salles*: São Paulo, 2004, n. 17 e 18, pp. 241-260.

Cadernos de Literatura Brasileira “Clarice Lispector”, ed. especial, n. 17 e 18, São Paulo: Instituto Moreira Salles, dez/2004.

Bibliografia geral:

A Bíblia Sagrada – Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida, com as referências e anotações de Dr. C. I. Scofield. Publicações Portuguesas, 1993.

ALIGHIERI, Dante; MARTINS, Cristiano; DORÉ, Gustave. *A divina comédia: primeira parte: inferno*. 8 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ALARCÃO, Miguel; KRUS, Luís; MIRANDA, Maria Adelaide (orgs). *Animalia: presença e representações*. Lisboa: Colibri, 2002.

ARISTÓTELES. *Historia de los animales*. Trad. José V. Donado. Madri: Ediciones AKAL, 1990.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma: poesia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951.

BARBOSA, T. V. R. “Cabeça de homem, ventre de animal: sátiros, centauros e homens”. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. (Org.). *Da fabricação dos monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, v. 1, pp. 24-39.

BARTHES, Roland; PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *O óbvio e o obtuso: Ensaio crítico III*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. *Por que olhar os animais? Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pp. 11-32.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. 6 ed. São Paulo: Globo, 1989.

_____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

- BUARQUE, Chico. *Fazenda modelo: novela pecuária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- BUENO, Wilson. *Jardim Zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
_____. *Manual de zoofilia*. Ponta Grossa: UEPG, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4 ed. São Paulo: Nacional, 1975.
_____. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981 2.V
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *O simbolismo animal na obra do Padre Manuel Bernardes*. Curitiba: HD Livros Editora, 1995.
- CARVALHO, Flávia Paula. *A natureza na literatura brasileira: regionalismo pré-modernista*, Hucitec, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. 7 ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- COETZEE, J.M. *A vida dos animais*. Trad. José R. Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
_____. *Desonra*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- COUTINHO, Afrânio. Dir. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. 6v.
- DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Trad. Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
_____. *A origem das espécies*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. v. 4 – São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou: (a seguir)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Orgs.). *Falas do outro: literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- FREITAS, Marcus Vinicius de “Cachorros e outros bichos no *Campo Geral*, de Guimarães Rosa” In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, v. 22, n. 31, jul-dez 2002.

FREYRE, Gilberto. *Pessoas, coisas & animais*: 1ª série: ensaios, conferências e artigos reunidos e apresentados por Edson Nery da Fonseca. 2 ed. Porto Alegre-Rio de Janeiro: Globo, 1981.

FOUCAULT, Michel; MUCHAIL, Salma Tannus. *As palavras e as coisas*. 7 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUIMARAENS, João Alphonsus. *Contos e novelas. Galinha cega. Pesca da baleia. Eis a noite!*. Rio de Janeiro: Imago, 1965.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Trad. Ivo Barroso. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

JULIEN, Nadia. *Dicionário dos símbolos*. São Paulo: Rideel, 1993.

LESTEL, Dominique. *As origens animais da cultura*. Trad. Maria João Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

LEAO, André. "Os bichos de Miguilim". In *Revista Litteris*. nº 4, março de 2010. Disponível em <http://www.revistaliteris.com.br>

LONDON, Jack. *Chamado selvagem*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. "Bestiários Latino-Americanos". In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. *Literaturas em movimento*. São Paulo : Arte & Ciência, 2003, v.1, pp. 87-96.

_____. "De enciclopédias e bestiários: lugares incomuns" In: *Revista de Letras. Fortaleza: Pós-Graduação em Letras*, v. 28, 2007, pp. 29-38.

_____. *Imagens zoológicas da América Latina*. Revista Gragoatá. Niterói: UFF, n.10, 2002.

_____. *O animal escrito – um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme, 2008a.

_____. "Poesia e subjetividade animal" In: PEDROSA, Célia. ALVES, Ida. (Org.). *Subjetividades em devir - Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008b, pp. 219-225.

_____. "Zoopoéticas Contemporâneas" In: *Revista Remate de Males*, UNICAMP, v. 27, 2008c, pp. 197-206.

MONTAIGNE, Michel. "Apologia de Raimond Sebond". In *Ensaio, II*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 204-279.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. Apresentação de Jaime Larry Benchimol. *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, suplemento, pp.279-290, dez. 2007.

OLIVEIRA, José Quintão de. *Sete-de-ouros e o bestiário rosiano: gênese da animália na obra de Guimarães Rosa*. 2008. 160 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. Trad. De Heitor Ferreira. Porto Alegre: Globo, 1983.

Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, nº 12, setembro/2006. Edição “É o bicho! A origem do jogo mais popular do país.”

Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, nº 60, setembro/2010. Edição “A civilização dos bichos: como eles mudaram nossa história.”

RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de baile)*. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

SOARES, José Luís. *Biologia*, volume 3: seres vivos, evolução, ecologia. 4 ed. São Paulo: Scipione, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte, junho/2009 - Edição Especial “Crimes, Pecados e Monstruosidades”, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Julio Jeha & Lyslei Nascimento (orgs).

Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte, setembro/outubro de 2010 - Edição Especial “Animais Escritos”, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Maria Esther Maciel (org).

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação as plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TORGA, Miguel. *Bichos*. 7 ed. revista. Coimbra: ed. do autor, 1970

Locais de pesquisa:

Arquivo Clarice Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa, inventariado por Eliane Vasconcellos e equipe.

Arquivo Clarice Lispector no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro.

Arquivo Ledo Ivo no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro.