

Margarida Amália Romani de Pontes

O BICHO OUTRO:
A animalidade em Clarice Lispector



1910001143



MARGARIDA AMÁLIA ROMANI DE PONTES

O BICHO *OUTRO*:
A animalidade em Clarice Lispector



Monografia apresentada ao Instituto de Docência, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração Teoria e Literatura).

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Helena de Oliveira
Riccardo Pires

São José do Rio Preto
2002

MARGARIDA AMÁLIA ROMANI DE PONTES

O BICHO *OUTRO*: A animalidade em Clarice Lispector



Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária).

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Helena de Oliveira
Raymundo Piteri

São José do Rio Preto
2002



46869.09
P814b

80206000

Pontes, Margarida Amália Romani de.

O bicho *outro* : a animalidade em Clarice Lispector / Margarida Amália Romani de Pontes – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002
109 f. : 30 cm.

Orientador: Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira. 2. Narrativa. 3. Identidade. 4. Animalidade. 5. Alteridade. 6. Lispector, Clarice, 1925-1977 - O búfalo - A paixão segundo G.H. - Crítica e interpretação. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81)-3.09



A Pedro Pontes Siscar,
a gestação simultânea.



O homem, ser muito piscoso, é por sua vez pescado pelo peixe.

O olho pesca.

(Murilo Mendes)



RESUMO

Esta dissertação pretende contribuir para o entendimento da questão do animal no universo ficcional de Clarice Lispector. Propomos uma análise da figura do animal na obra da escritora, recuperando suas variadas manifestações, com ênfase em dois de seus textos: o conto "O búfalo", de *Laços de Família* e o romance *A paixão segundo G.H.* Procuramos mostrar que a forma como o animal é representado difere essencialmente das apreensões mais comuns do bicho na cultura e principalmente na literatura. Além de serem numerosos e estarem espalhados por toda a obra, os animais de Clarice Lispector recebem um tratamento incomum, envolvendo-se em circunstâncias *estranhas* e provocando reações inusitadas nas personagens humanas que com eles interagem. Procuramos compreender que funções os animais desempenham nessa obra e como se inserem no horizonte do fazer literário da escritora. O tema da animalidade, que tem assumido uma relevância notável nos debates contemporâneos, apresenta-se em Clarice Lispector a partir de uma inversão da perspectiva tradicionalmente humana. O animal é representado como sujeito de um olhar não-humanizado, sendo colocado em uma posição de alteridade que leva o homem a confrontar-se com a questão da própria identidade. Dessa forma, nossa abordagem sobre o animal volta-se para a discussão das representações dos bichos e para os desdobramentos que a proximidade com eles desencadeia nos textos de Clarice Lispector, cuja obra revela-se suprepotente para as indagações fundamentais do pensamento humano.

Palavras-chave: Clarice Lispector, identidade humana, animalidade e alteridade.



1. INTRODUÇÃO

Quem se aventura pelo mundo ficcional de Clarice Lispector depara-se com uma razoável variedade de animais, espalhados por boa parte da obra, o que, a princípio, pode parecer algo natural, uma vez que os bichos, dada a convivência muito próxima com o homem, estão em quase tudo que ele pensa ou cria. A frequência dos animais na escritura de Clarice Lispector, segundo Benedito Nunes (1995), já seria motivo suficiente para ensejar um estudo sobre o tema da animalidade na obra.

Entretanto, mais do que a presença constante dos animais, sobressaem as circunstâncias “estranhas” em que eles aparecem nos textos e a forma incomum por meio da qual as personagens humanas com eles se relacionam, em particular no conto “O búfalo”, de *Laços de família* (1960)¹ e no romance *A paixão segundo G.H.* (1964)², que constituem o *corpus* de nosso trabalho. Nada mais inusitado do que uma mulher que, tomada pelo nojo de baratas, esmaga um exemplar do inseto e, depois, come o que sai de dentro dele. Essa ação repugnante da personagem é um exemplo extremo dos desdobramentos dramáticos que os bichos provocam nas narrativas de Clarice Lispector.

Apesar da dimensão que esse tema assume na obra da escritora, não há muito material crítico sobre o assunto, pois os estudiosos pouco se ativeram à questão do animal de forma específica. Essa lacuna crítica, aliás, não se restringe a Clarice Lispector, uma vez que, embora exista uma grande quantidade de textos e de autores literários que trabalham com animais, a discussão e a reflexão em torno desse assunto é escassa no Brasil.

De maneira geral, o aspecto mais analisado na obra de Clarice é o estilo singular da linguagem, principalmente uma relação paradoxal entre expressão e silêncio, que se

¹ Utilizaremos a edição de 1990.

ABSTRACT

This thesis contributes to the understanding of the presence of the animal in Clarice Lispector's fictional universe. This analysis of the animal in the writer's work rescues its several manifestations and focuses on two of her texts: the short story "O búfalo", in *Laços de família*, and the novel *A paixão segundo G.H.* It is shown that the way the animal is represented essentially differs from its most common comprehension in culture and mainly in literature. Besides being numerous and spread throughout her work, Lispector's animals receive an uncommon treatment, since they are involved in strange circumstances, causing odd reactions in the humans with whom they interact. The functions animals have and their insertion in the writer's literary production are verified. The theme of animality, which has gained a remarkable relevance in contemporary debates, is inverted in the traditional human perspective in Clarice Lispector. The animal is represented as a subject of a non-humanized view, being placed in a position of otherness which makes man face the problem of his own identity. Thus, this approach to the animal treats the discussion of the representations of the animals and the unfolding of the proximity with them that happens in Clarice Lispector, whose work is surprisingly meaningful to the fundamental questions of human thinking.

Keywords: Clarice Lispector, human identity, animality and otherness.



SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. O PROBLEMA DA ANIMALIDADE	13
3. A ALTERIDADE DO ANIMAL	25
4. UM ANIMAL ME OLHA	
4.1. O ANIMAL ESFINGE	48
4.2. A NEUTRALIDADE VIVA	73
5. CONCLUSÃO	101
BIBLIOGRAFIA	106

manifesta tanto na caracterização das personagens quanto na própria estrutura de suas narrativas. Segundo Benedito Nunes (1995, p.100), para algumas personagens criadas pela escritora, as palavras representam o poder da expressão como possibilidade de liberdade e, ao mesmo tempo, um perigo, representado pelo risco de reduzir ou aprisionar o indizível nas malhas do dizível.

Na estrutura dos romances, como salienta Berta Waldman (1992, p.122), “a prolixidade narrativa” constitui-se num instrumento paradoxal de busca dos significados que se alojam nas entrelinhas, conferindo à escritura de Clarice um estilo muito particular: “Entre a palavra e o silêncio, entre o que diz e o que está implícito em seu dizer, situa-se o texto de Clarice”. Nádia Gotlib (1995), por sua vez, entende essa tentativa de escrever a coisa em si, na sua substância essencial, como uma forma de enfrentar o vazio e o silêncio.

Em meio a um discurso que problematiza a relação *opositiva* e *impositiva* entre silêncio e impulso expressivo, a presença de animais, que geralmente são caracterizados pela ausência de linguagem articulada, parece justificar-se de imediato. Nesse sentido, o bicho seria um elemento que transporta esse paradoxo para uma relação mais palpável, concreta. Entretanto, como veremos, a presença dos animais vai além dessa esfera de associação, apontando para um tratamento que combina uma visão tradicional do homem em relação aos bichos e, portanto, humanizante, com uma postura singular, muito particular da escritora, que tenta um desvio na forma de encará-los.

O que são ou representam os animais na obra de Clarice Lispector? Por que são tão freqüentes? Qual a função que desempenham? Como eles se inserem no horizonte do fazer literário da escritora? Essas são algumas perguntas preliminares para quem investiga o tema da animalidade em Clarice, perguntas com as quais nos deparamos inevitavelmente

² Utilizaremos a edição de 1995.



no decorrer deste trabalho e sobre as quais procuraremos refletir.

Benedito Nunes, que utiliza a expressão “galeria zoológica” em alusão à frequência dos animais nessa obra, é quem mais se interessa pelo tema e desenvolve reflexões a esse respeito, embora não tenha um estudo exclusivo sobre a questão do animal em Clarice. O crítico (1995, p. 99) joga com pares significativos, como “autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o *eu* e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade”, de tal forma que cada par se relaciona com os demais e com o conjunto todo. O tema da animalidade, nas reflexões do crítico, está intimamente implicado com o da humanidade, porque ambos, pela forma como são problematizados na obra da escritora, suscitam reflexões que envolvem necessariamente as dicotomias *eu* e o mundo, autoconhecimento e expressão.

Quanto ao motivo religioso, parece haver em Clarice, como já sugeriu o próprio Benedito Nunes, uma relação entre a perspectiva mística e a animalidade. Entendemos que a religiosidade, sobretudo pela forma como é tratada na obra da escritora, aponta para uma relação complexa e subterrânea, que abrange uma atitude mista de submissão e subversão em relação à tradição cristã. Não percorreremos esse caminho, pois ele foge ao nosso objetivo e demandaria um estudo específico e aprofundado. Por enquanto, diremos apenas que, qualquer que seja a relação entre a animalidade e a religiosidade na obra da escritora, sobretudo em *A paixão segundo G.H.*, ela se dá por meio do confronto entre uma personagem humana e o olhar do animal.

Nossa abordagem sobre o animal seguirá uma orientação mais voltada para a discussão das formas de representação dos bichos e para os desdobramentos que a proximidade com o animal desencadeia nas personagens. Abordaremos a questão do

humanismo no discurso sobre o animal, buscando identificar o tipo de tratamento recebido por ele nessa obra, que, nesse sentido, revela-se um material rico e surpreendente.

Diante da natureza das relações que nos propomos a investigar, pretendemos discutir as formas como o homem pensou o animal, refletidas nas representações humanas sobre os bichos e sobre o próprio homem. Para tanto, recorreremos a considerações que teóricos como Thierry Gontier (1998, 1999) e Jacques Derrida (1999) desenvolvem acerca da questão da animalidade na cultura humana.

Tais reflexões fundamentarão nossas buscas no universo ficcional de Clarice. Trataremos, numa perspectiva panorâmica, da aparição do animal na obra da escritora, apresentando a extensão e a importância que o motivo assume, e sinalizaremos para algumas questões, tais como a problemática da identidade humana e a da alteridade, com as quais o problema da animalidade está intimamente relacionado.

O conto “O búfalo” (1990) e o romance *A paixão segundo G.H.* (1995), textos em que o tema da animalidade assume importância notória, serão analisados mais detidamente no último capítulo. Em “O búfalo”, o confronto direto da personagem humana com o animal leva-a a um estado emocional de desordem. Entretanto, é no romance que a relação homem/animal atinge sua dramaticidade extrema, arrastando a personagem aos limites de sua identidade humana, que é desestabilizada.

Nas considerações finais do trabalho, resgataremos os principais aspectos da questão da animalidade na obra de Clarice Lispector, enfatizando como essa discussão se insere no fazer literário da escritora, assumindo feições singulares nas suas narrativas e no próprio cenário das reflexões que se desenvolvem atualmente sobre o animal.

2. O PROBLEMA DA ANIMALIDADE

Ao longo da história da humanidade, os animais foram sempre muito visados pelo homem, sendo por ele trazidos, domesticados ou não, para o espaço físico que habitava. Essa proximidade não se restringiu a uma convivência externa; muito mais significativamente, o bicho se infiltrou no próprio imaginário humano. O resultado é que os animais ou a representação deles podem ser encontrados em diversos campos da vida humana. Como afirmam Christian Roche e Jean-Jacques Barrère (*apud* MAGGIORI, 2001, p. 3): “[...] eles estão por toda parte, em todas as épocas, em todos os documentos, em todos os dossiês da história social, econômica, material, cultural, religiosa e simbólica”.

A bibliografia recente sobre o assunto revela que o homem geralmente pensou e se relacionou com os animais mediante posição tradicionalmente antropocêntrica, pois o foco das preocupações humanas nunca deixou de ser o próprio homem. Embora sempre tenha havido interesse pela natureza do animal, a forma como se desenvolveram os estudos nesse campo demonstra que, na verdade, estes sempre foram guiados por um impulso e um desejo de decifração da natureza humana, cuja definição se tentou a partir da delimitação das diferenças entre homem e animal.

A importância dos animais, nesses casos, residia em sua utilidade para o homem, atribuição que retoma o pensamento de Plínio (*apud* GONTIER, 1999), para quem o interesse pela natureza e, particularmente, pelos animais, era determinado pela esfera da vida humana. Essa tendência humanista parece ser tão antiga quanto o próprio pensamento, pois já nas primeiras representações humanas de que se tem notícia, as pinturas rupestres, o animal é com freqüência representado sob uma ótica utilitária para o homem.

Na Antiguidade grega, essa tendência é marcante, sendo que alguns preceitos

lançados por Aristóteles sobreviveram às diferentes épocas e teorias que surgiram posteriormente. Thierry Gontier (1998, p. 15), autor de dois estudos que, juntos, atravessam boa parte da filosofia ocidental sob o tema *homem X animal*, afirma que, a partir de Platão e de Aristóteles, o homem passou a ser definido por meio da fórmula: “[...] o homem é um animal X”. Isso porque se procurou incansavelmente distinguir o que seria propriamente humano a partir daquilo que o homem teria em comum com o animal. A maior parte das discussões nesse campo girou em torno da definição de qual seria esse atributo humano exclusivo, para o qual diversas hipóteses foram aventadas: sentimentos, pensamentos, inteligência, alma etc. A definição que encontrou melhor e mais ampla acolhida foi a de ser o homem um *animal racional*.

Heidegger (*apud* GONTIER, 1998, p.15) critica essa definição tradicional do homem, por considerar que, mesmo conferindo características específicas a ele, essa forma de definição coloca o humano necessariamente no domínio essencial do *animalitas*. O homem é, então, e antes de mais nada, segundo essa noção mais comum, um animal. Uma tal definição pressupõe, no mínimo, que a animalidade já esteja bem definida e delimitada para o homem, o que de fato não se verifica. *O que é o animal?* Essa questão, assim como a da natureza humana, permanece ainda à espera de uma resposta, constituindo-se ambas em enigmas para o homem.

Apesar da convivência muito próxima e interativa do ser humano com os animais, o homem nunca conseguiu se comunicar com eles por meio de uma linguagem articulada, o que se tornou um grande obstáculo, embora não fosse o único, posto que, mesmo compartilhando a linguagem com seus semelhantes, o homem também não conseguiu desvendar a sua própria natureza. Isso porque os animais, apesar de serem *domesticáveis*, *domáveis*, *controláveis*, *aprisionáveis* e até *condicionáveis*, são seres cuja mente é

→ intransponível, cuja natureza é inalcançável para o homem.

Nas reflexões que se desenvolveram sobre o animal, provavelmente foi esse caráter de incomunicabilidade que lhe conferiu um duplo estatuto em relação ao homem: por um lado, o bicho foi objeto de estudo, porque o homem sempre desejou decifrar sua mente; por outro lado, ele foi um lugar retórico, usado como referência para definir, pelo contraste, o homem.

Pode-se dizer que tudo o que se pensou e falou sobre os animais tomou sempre por base a intuição fundamental de Aristóteles (*apud* GONTIER, 1999, p.8), segundo a qual “[...] a natureza deixa-se apreender pelo conhecimento humano”. Ou seja, a partir da simples observação e interpretação das manifestações físicas nos corpos dos animais, o homem sempre tentou compreender a natureza psíquica deles.

Para compor um breve panorama do desenvolvimento dessa discussão, continuaremos com Gontier (1998, 1999) na retomada da questão do animal dentro da cultura ocidental. Como veremos, nas diferentes teorias que abordam essa questão, apesar de os princípios e implicações nem sempre coincidirem, o animal foi sempre um valor de referência negativa porque considerado inferior em relação ao homem. Até mesmo para Platão e Aristóteles, cujos escritos morais tenderam a valorizar o animal, este funcionava, em última análise, como pólo negativo da dualidade humana. A valorização animal, na verdade, nada mais era do que uma forma de ampliar o valor da conquista do homem.

O impulso antropocêntrico que sempre levou o homem a considerar-se a razão e finalidade do planeta, perpassa toda a história da humanidade, a despeito das inúmeras investidas que sofreu por parte da ciência. Evando Nascimento (2000, p. 46), citando um documentário de Peter Greenaway, lembra que Darwin provocou uma ferida narcísica aparentemente definitiva no homem, ao inviabilizar a hierarquia tradicional que o colocava

no topo da escala de desenvolvimento dos seres vivos.

Porém, de uma forma geral, a tese da superioridade humana em relação aos animais predominou, independentemente dos fundamentos apresentados. Aristóteles, por exemplo, considerava a superioridade um atributo natural do homem, pensamento que foi contrariado pelos cínicos, que introduziram a noção da superioridade humana como um atributo a ser conquistado. Segundo essa nova forma de entender o homem, ele só se tornaria um *homem autêntico* ao alcançar a sabedoria por meio da virtude, afastando-se, desse modo, dos animais. Portanto, no discurso de exortação moral, o bicho, em vez de ser objeto de um estudo zoológico, tornou-se um instrumento retórico, destinado a provocar no homem uma mudança de atitude.

A discussão da relação homem/animal, além de suscitar a questão da inteligência do animal, conduziu também a reflexões sobre alma e divindade, temas que, na filosofia antiga, principalmente na patrística cristã, estiveram intimamente ligados. Na gênese bíblica, o homem foi concebido em posição ambígua em relação a Deus e aos demais seres: ele seria uma criatura de Deus e, por isso, estaria mais próximo dos animais, dos vegetais e até dos seres inanimados; por outro lado, o homem seria também uma criatura especial, que se distinguiria das demais porque teria sido criada à imagem e semelhança de Deus.

A partir das considerações de Gontier (1999) sobre a situação do homem em relação a Deus, constatamos que o homem foi colocado em posição ambígua diante dos animais, numa relação de identificação e de distinção. Entretanto, neste caso, o elemento distintivo não é o raciocínio, e sim, a semelhança com Deus. Se os antigos concebiam o homem como pertencente ao conjunto dos animais, sendo deles distinto pelo atributo da razão, a teologia os concebeu numa relação de proximidade por serem todos criaturas de Deus, reservando ao homem o estatuto de criatura especial, diferente das demais, por sua

semelhança com a divindade. Assim, desse privilégio do homem, resultaria sua superioridade no mundo.

Agostinho (*apud* Gontier, 1999), ao defender a unidade substancial do homem, promovendo uma valorização do corpo, rompeu com a tradição platônica, que concebia a ligação do corpo à alma como um aprisionamento, uma punição. Para ele, o corpo não seria uma prisão da alma, mas sim, uma obra divina e, por isso, digna de ser amada pelo homem.

Essa valorização do corpo constituiu-se em verdadeira reabilitação do corpo animal, conduzindo, segundo Gontier, a antropologia a profundas transformações. O pecado original deixou de ser visto como comprometedor da ligação entre o corpo e a alma humanos, e passou a ser entendido como um elemento apenas modificador dessa relação. Assim, o homem adâmico teria sido criado com um corpo animal, que precisa da alimentação e da reprodução, ao contrário do ser divino, porém, após o pecado, sua condenação teria sido a dependência da alma em relação ao corpo. A ligação já existia, advindo depois a dependência. O pecador não seria o corpo, mas a alma:

A animalidade do homem não é, pois, condenada em si mesma, porque ela participa da ordem da criação: só o é a submissão desregrada e inversa à ordem da criação, da alma ao princípio animal, a qual resulta do pecado original e que dá ao corpo um peso que ele não tinha antes. A morte em si mesma é uma consequência dessa inversão, operada pelo pecado, e não, pela animalidade do corpo humano. (GONTIER, 1999, p.124)³

Note-se que, na patrística, a questão da natureza animal não constituía nem uma zoologia nem uma exortação moral, mas tinha lugar exclusivamente na avaliação da condição humana e da ligação do homem com Deus. Segundo Gontier, a herança da patrística foi fundamental para a formação do pensamento moderno. Entretanto, o autor também lembra que a importante polêmica entre estóicos e acadêmicos sobre as faculdades

racionais dos animais está na base da polêmica moderna sobre esse tema, inaugurada por Montaigne e relançada por Descartes.

Na polêmica helênica sobre a inteligência animal, pensadores como Plutarco, Sexto Empírico e Porfírio, conhecidos por acadêmicos, empreenderam uma verdadeira luta em favor do reconhecimento das faculdades racionais dos animais, opondo-se aos estóicos, que as negavam totalmente, entendendo-as como atributo exclusivo do homem. Por causa do atributo racional, os estóicos entendiam que um homem não é totalmente estranho a outro.

Verifica-se, nesse ponto, implícita a noção de que a relação de alteridade entre os homens nunca é absoluta. Esse pensamento pode estar na origem da crença de que a alteridade do animal é extrema, por ele não compartilhar com o homem a linguagem articulada, impossibilitando o acesso à sua interioridade psíquica, que, por isso, dificilmente será de fato conhecida.

Montaigne (*apud* GONTIER, 1999), ao retomar essa polêmica, não se preocupava em mostrar a fraqueza da distância que separa homem e animal, mas a importante distância entre o homem virtuoso e o “vulgar”. Assim, apenas a virtude poderia fazer com que o homem se tornasse efetivamente *outro* para o animal. Nota-se que, ao condicionar a alteridade do animal à virtude do homem, Montaigne recupera as idéias dos cínicos e acaba, ainda que indiretamente, colocando o animal em uma posição inferior em relação ao homem. O filósofo, como afirma Gontier, não questionava propriamente a distinção entre homem e animal, mas a possibilidade de se explorar essa diferença por meio do raciocínio, sobretudo de um ponto de vista antropocêntrico que concebia o mundo regido por uma escala hierárquica dos seres. Note-se que, apesar de apresentar um discurso humanista sobre os animais, Montaigne nutria já uma preocupação quanto a essa questão.

³ Todas as traduções do francês foram feitas por mim.



Descartes, posteriormente, reacendeu a polêmica sobre os animais, mas, segundo Gontier, apesar de o projeto de argumentação cartesiano ser novo, ele próprio se inseriu na polêmica helenística. Tanto em Montaigne como em Descartes, a crítica ao antropocentrismo provoca um questionamento da interpretação tradicional da natureza: “[...] o homem não está habilitado a fazer de seu uso (de fato) o sentido (de direito) das coisas e a interpretar o ser segundo sua perspectiva exclusiva” (GONTIER, 1998, p.188).

Os animais, segundo Descartes, só imitariam ou ultrapassariam o homem naquilo que não adviesse do pensamento, noção que aproxima suas idéias das de Montaigne em relação ao poder do homem sobre o animal. Gontier salienta que, nesse contexto, a inteligência como característica do homem não se constituía num argumento em favor da superioridade ou inferioridade dele diante do animal, pois Descartes situava inteligência e superioridade em discussões distintas, a primeira na filosofia e a segunda na teologia, entendendo que a especificidade humana deveria ser analisada fora da perspectiva miséria-grandeza. Assim, para Descartes (apud GONTIER, 1998, p.189), “[...] o homem não é nem digno nem miserável, ele é um ser pensante; o animal não é nem digno nem miserável, ele é ‘máquina’”.

Descartes e Montaigne concordavam em que a dignidade do homem independe da distinção entre homem e animal: ser a única criatura inteligente não faz com que o homem seja superior, assim como não ser a finalidade exclusiva do universo não torna o homem inferior.

Gontier afirma, citando Bayle, que os discursos sobre o animal foram assumindo tendências cada vez mais antagônicas, como consequência da perda das noções aristotélicas de imanência e transcendência da inteligência à vida. Por isso, ele separa os pensadores em dois grandes grupos: de um lado, estariam aqueles que negaram aos animais qualquer

capacidade cognitiva, até mesmo sentimentos, chegando a considerá-los máquinas: e de outro, estariam os pensadores que atribuíram essas capacidades cognitivas aos animais, bem como aqueles que acreditaram não ser possível, diante das informações de que o homem dispunha, fazer qualquer afirmação categórica sobre a inteligência dos animais.

Por meio de discussões dessa natureza, sedimentou-se no senso comum a noção de que animal é todo ser vivo com capacidade de autolocomoção, caracterizado por um conjunto de atributos, tais como instinto, irracionalidade, agressividade, satisfação imediata dos desejos, entre outros (HOUAISS, 2002, p. 222). Esse termo, entretanto, é utilizado tanto para designar esses seres, cujo sinônimo mais próximo é “bicho”, quanto com referência aos integrantes do reino *Animalia*, no qual é incluído o homem. Assim, o homem é considerado um animal, porém, não um bicho.

Essa definição divide os seres vivos em dois grupos: de um lado a espécie humana e, de outro, todos os demais seres, desde os minúsculos, como os microorganismos, até os gigantescos, como os dinossauros. Derrida (1999, p.298) questiona a forma singular, “o animal”, para designar todas as espécies de seres vivos que não o homem:

[...] apesar de todos os filósofos não estarem de acordo em relação à definição do limite que separa o homem do animal, todos eles julgaram que esse limite era uno e indivisível e que, do outro lado desse limite, havia um imenso grupo fundamentalmente homogêneo, o do Animal em geral, todo o gênero animal com exceção do homem.

Gontier, por outro lado, ressalta um aspecto para o qual pouca atenção foi dada: a forma tradicional de definir o homem coloca-o em uma posição ambígua diante do animal, sendo considerado um integrante do grupo dos animais e, ao mesmo tempo, dele excluído, por possuir um atributo exclusivo. Por um lado, há uma identificação do homem com o animal, por outro, este se constitui num ser que o homem não conhece, no qual ele não se

reconhece.

Diante de toda essa discussão em torno da questão homem/animal, o que sobressai no estudo de Gontier é o fato de que, apesar das tendências antagônicas que se sucederam ao longo da história do pensamento humano, os diferentes pensadores distinguiram no homem o que seria tipicamente humano e o que lhe seria comum ao animal, ou seja, o animal seria ao mesmo tempo, um *outro* e uma *parte* do homem.

Portanto, a relação entre o homem e o animal, na forma como foi geralmente entendida pelo pensamento humano, assume uma natureza tanto de *identidade* quanto de *alteridade*. Os pensadores que abordaram a questão da animalidade desenvolveram, segundo o autor, suas reflexões nesse terreno ambíguo, sem no entanto terem refletido sobre tal ambigüidade. Maggiori (2002, p. 4) também comenta essa dupla condição do homem em relação à sua classificação como animal:

[...] o cientista tenta definir as particularidades de cada espécie, mas, para definir a 'animalidade dos animais', ele se vê constrangido a identificar 'uma ruptura na continuidade da evolução', como diz Bourdil, a partir da qual um animal particular como o homem torna-se tão particular que é extraído (em parte) da animalidade.

Os pensadores que sucederam Aristóteles preocuparam-se muito em definir as diferenças entre homem e animal, procurando delimitar as fronteiras do humano, porém desprezando as conseqüências práticas resultantes da definição do homem como animal racional, por exemplo, o fato de que, sendo considerado um animal, seria preciso reconhecer nele traços de animalidade importantes para a compreensão do próprio comportamento humano. Gontier (1999, p. 17) ressalta esse aspecto, afirmando que “[...] a essência do homem não se reduz à sua prerrogativa sobre o animal: o homem é *também* o que ele é *impropriamente*, quer dizer, um animal (um corpo, uma alma vivente, um

pensamento inferior...)” e lança a provocação: “A essência do homem situa-se na sua parte ‘superior’ ou no conjunto de suas partes?”. Essa importante questão não foi levada em conta, pois os pensadores, inclusive Aristóteles, sempre consideraram a natureza animal do homem apenas como ponto de partida para suas reflexões, já que a essência humana era, em seguida, definida como aquilo que nega essa animalidade: a racionalidade.

A definição tradicional do humano serviu a uma tendência que predominou, durante algum tempo, entre os pensadores, se é que não teve nela sua origem, qual seja a de reprimir progressivamente no homem traços considerados característicos da animalidade. Tal denegação, que não ficou restrita ao plano da reflexão, influenciou amplamente a civilização humana como um todo, podendo ser detectada no senso comum das diversas sociedades nas mais diferentes épocas. Assim, na noção de humano que a humanidade sempre alimentou, o homem seria tanto mais humano quanto mais distante e distinto fosse do animal.

Ao que parece, quanto mais o homem fracassava em desvendar a mente e a natureza do animal, mais se afirmava a condição de alteridade deste, e, por conseguinte, seu valor de diferencial em relação ao homem. Talvez por isso as definições do humano que surgiram tenham em comum o fato de conceberem a relação homem/animal com a citada natureza ambígua, de identidade e de alteridade.

Thierry Gontier ressalta que todo discurso sobre o animal é antes de mais nada um discurso humano, necessariamente estruturado a partir de uma perspectiva humana. Pensamento não muito diferente desse já sustentava Plínio (*apud* GONTIER, 1999, p.68): “[...] o animal é menos o ser que se vê e observa do que a soma dos discursos que foram feitos sobre ele”. Posição semelhante assume Elizabeth de Fontenay (1999, p.18), autora da obra *Le silence des bêtes*, na qual analisa a questão do animal na filosofia. Ela afirma que

em toda reflexão sobre o animal, há muito de projeção de elementos culturais, contaminando de forma muitas vezes imperceptível um discurso que se pretende distanciado e imparcial.

Aquilo de que nos ocupamos aqui, existe apenas para nós homens, relativamente a nós, a nossas singularidades culturais e idiossincráticas, a nossa filosofia ocidental, a nosso desejo desvairado de universalidade. É no horizonte de nossos pensamentos e de nossas línguas que se tem o animal, saturado de signos; é no limite de nossas representações que ele vive e se move, que ele foge e nos olha.

Diante das discussões desenvolvidas acerca da questão do animal, é mister completar o pensamento acima: todo discurso sobre o animal é um discurso do humano e sobre o humano. Ou seja, de um lado, o conceito de animal concebido pelo homem partiu sempre de uma visão humana, humanista, antropocêntrica; de outro lado, tudo o que se disse acerca do animal, de sua natureza, enfim, revela muito menos o animal do que o próprio homem, nem tanto pelo fato de o interesse ter sido o de definir o humano, mas principalmente pela denegação que se camuflou por trás dessa postura.

A noção do animal como valor negativo que, como vimos, se estendeu pelo menos por boa parte da história da cultura ocidental, encontra um paralelo na literatura, porque também nesse campo ele é geralmente tomado como ser inferior. Essa desvalorização do animal revela algo como um humanismo literário, que se manifesta principalmente nos processos de animalização, já que a semelhança humana com os animais é buscada para atribuir características bestiais às personagens, como agressividade, impulsividade, embrutecimento, enfim, qualidades humanas consideradas negativas. Além disso, a desvalorização do animal também pode ser identificada no antropomorfismo, pois, apesar de aparentemente valorizado, o animal é na verdade desprezado, aviltado, porque esvaziado de sua animalidade para servir como mero instrumento de crítica ao

comportamento humano.

Na obra de Clarice Lispector, o tratamento literário recebido pelo animal desvincula-se dessa tradição, pois em suas narrativas o bicho não é uma alegoria ou um mero instrumento de crítica. Ao contrário, ele desempenha um papel muito particular dentro dos textos da escritora, o que procuraremos demonstrar a partir do próximo capítulo.

3. A ALTERIDADE DO ANIMAL

on ne pourras jamais connaître objectivement la subjectivité d'une chauve-souris!

(Thomas Nagel)

O animal está presente de diversas formas em toda a obra de Clarice Lispector, desde o primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1980), no qual o narrador utiliza a imagem metafórica de um cavalo numa alusão à personalidade livre e selvagem da protagonista Joana, até o último, *A hora da estrela* (1993), em que o bicho aparece indiretamente na caracterização de Macabéa, personagem animalizada, cujos pensamentos, linguagem e vida são caracterizados como rudimentares. Nesse tipo de manifestação, que se poderia chamar de indireta, o animal não é uma presença “física” no enredo da narrativa, mas sua imagem é evocada, no caso do cavalo, ou reconstituída, no caso de Macabéa, trazendo para o texto traços de animalidade que integram a caracterização das personagens.

A animalização é um recurso utilizado também em outros textos de Clarice Lispector, ainda que com menor intensidade, como no conto “O jantar”, de *Laços de Família* (1990), no qual um homem, em um restaurante, come com a violência e voracidade de um animal; ou no conto “A solução”, do livro *A Legião Estrangeira* (1977), em que a personagem Almira é uma mulher gorda e doce como um elefante; ou ainda no conto “A menor mulher do mundo”, de *Laços de Família* (1990), em que uma minúscula mulher, habitante de uma árvore no Congo Central, é apresentada como um bichinho exótico.

No romance *Água viva* (1993), a aparição do animal é de outra ordem, pode-se dizer

que ainda mais abstrata, pois, em alguns momentos do texto, o animal assume o estatuto de objeto da reflexão:

Arrepio-me toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Os bichos me fantasmizam. Eles são o tempo que não se conta. Pareço ter certo horror daquela criatura viva que não é humana e que tem meus próprios instintos embora livres e indomáveis. O animal nunca substitui uma coisa por outra. (1993, p.54)

Esse tipo de presença do animal é mais raro nas narrativas da escritora, mas se encontra também no romance *Um sopro de vida* (1978), constituído de um diálogo desencontrado entre duas personagens, uma chamada "autor" e outra, Ângela Pralini, criada por ele. Trata-se, na verdade, de dois monólogos entrelaçados, aparentemente desconexos, nos quais cada personagem desenvolve algumas reflexões, inclusive sobre o animal. No trecho seguinte, Ângela é quem declara:

Oh doce mistério animal. Oh alegria mansa. Que fascínio. Mas que fascínio tremendo é esse desafio da besta! Oh doce martírio de não saber falar e apenas latir [...] Ter contato com a vida animal é indispensável à minha saúde psíquica [...] Meu cão me ensina a viver. Ele só fica "sendo". "Ser" é a sua atividade. E ser é a minha mais profunda intimidade. (p.57).

Além dessas manifestações, que estamos chamando de indiretas, o animal aparece de outras formas na obra de Clarice, integrando o enredo de diversos textos. Em alguns casos, a atuação do bicho é marginal e secundária; em outros, ele se destaca no enredo.

Ilustra a primeira situação o pinto do conto "A legião estrangeira", do livro de mesmo título (1977), o qual, apesar de não ter um papel central na trama, participa de um momento importante no desenvolvimento emocional da menina Ofélia, que aprende que "às vezes a gente mata por amor" (p.100). No conto "Macacos" (*Laços de Família*, 1990), a macaquinha Lisette, cuja presença doce, meiga e doente movimenta as relações afetivas da

casa, adquire maior importância, embora ainda não se possa dizer que ela “atue” de forma central na narrativa.

Nos casos em que o papel do animal é realçado dentro da trama, sua presença é fundamental para a própria construção do enredo. É o que se verifica no conto “Uma galinha” (1990), no qual a ave doméstica empreende uma fuga que impulsiona o desenvolvimento da narrativa. O mesmo se diga das baratas do conto “A quinta história” (1990), que apresenta cinco pequenos relatos que se repetem e ampliam sucessivamente, e nos quais uma mulher fala sobre a tentativa de extermínio das baratas de seu apartamento. Neste caso, as baratas estão no centro dos acontecimentos narrados e analisados pela narradora, e, por isso, são imprescindíveis para a narrativa.

Em alguns textos, a atuação do animal é tão direta que ele chega a contracenar com as personagens humanas, encarando-as e ganhando até o estatuto de personagem. A troca de olhares que se dá entre o cão ruivo e a menina ruiva, do conto “Tentação”, de *A legião estrangeira* (1977), por exemplo, instaura uma atmosfera de identificação e cumplicidade que supera a relação comum entre homem (dono) e cão (bicho de estimação). Outro cão que encara seu dono é José, do conto “O crime do professor de matemática”, de *Laços de família* (1990), embora este bicho já não faça parte do “presente” da narrativa, uma vez que fora abandonado pelo narrador-personagem-dono antes de este iniciar sua narração. O dono se incomodava com a forma como seu cão o espiava, “[...] com a incompreensão serena e simples de quem é um cão heróico [...]” (1990, p.153), inquirindo-o, exigindo dele que fosse um homem, e, por isso, seu dono, o professor de matemática, resolveu seu problema abandonando o bicho.

Ressalte-se que, na obra de Clarice Lispector, a questão da animalidade propriamente dita quase não é abordada de forma direta. O animal poucas vezes funciona como objeto de

reflexão do narrador, como em alguns trechos de *Um sopro de vida* e, principalmente, em *Água viva*, nos quais o narrador desenvolve pensamentos também acerca da natureza dos animais e da relação do homem com eles. Entretanto, apesar de o problema da animalidade só se manifestar de forma mais explícita nesses dois casos, o tema é lançado, na obra como um todo, em função da própria presença reiterada do animal e das situações em que ele é inserido.

Apesar da extensão e variedade da fauna literária dos textos de Clarice Lispector, podem-se identificar, sobretudo dentre os bichos que estão presentes na cena, alguns aspectos particulares na forma como os animais são tratados e representados na obra. Um primeiro ponto a ressaltar é o fato de que eles são bichos mesmo, seres pertencentes ao mundo natural e apresentados sem nenhuma transferência de atributos considerados humanos, tais como pensamento e fala. Benedito Nunes (1995, p.129), ao ressaltar a posição excepcional que os bichos ocupam na obra de Clarice Lispector, salienta que esta condição “[...] está firmemente assentada na própria Natureza”.

Embora haja na literatura geral uma infinidade de obras que incluem no enredo esse animal “natural” de que estamos falando, geralmente, a participação do bicho é marginal, pois ele não passa de mais um elemento que surge no texto para compor a ambiência da cena, funcionando quase como um objeto. Apesar de atuar de diversas maneiras nos diferentes textos, o animal só se sobressai na trama quando é antropomorfizado, esvaziado de sua natureza selvagem e retratado com atributos característicos dos homens, principalmente na literatura infantil. Os animais que compõem as fábulas, por exemplo, apresentam atitudes e sentimentos que são típicos dos seres humanos, tais como inveja, ganância, preguiça, constituindo-se numa alegoria para discutir e avaliar o comportamento humano.

Há diversos exemplos de textos literários em que o animal é antropomorfizado e tem papel central, como *O asno de ouro* (1963), de Apuleio, narrativa cujo protagonista, um asno, fala e é inteligente, porque na verdade é um homem que foi magicamente transformado em bicho; ou como os contos do livro *Bichos* (1980), de Miguel Torga, os quais apresentam animais pensantes e sentimentais como personagens principais. Por outro lado, a participação secundária de bichos não antropomorfizados é tão comum que chega a ser banal, visto que, em quase toda narrativa, há um bicho qualquer, um gato, um cachorro, seres percebidos como elementos do mundo natural e que aparecem no texto, apenas ajudando a compor a cena. Essas duas formas de aparição do animal são comuns na literatura, ao contrário da circunstância de o bicho natural, não antropomorfizado, assumir papel central na trama, caso este bastante raro e no qual se incluem os escritos de Clarice Lispector.

Nas narrativas da escritora, o animal é sempre apresentado como bicho, ser cuja caracterização não é construída a partir de componentes humanos, mas apenas dos traços geralmente atribuídos à natureza animal. Assim, o bicho não é caracterizado como ser que pensa, fala, sente e age como humano. Pelo contrário, as atitudes dele são as mais comuns que se esperam dos bichos. Inclusive nos casos em que é realçado no enredo, o animal nunca é uma alegoria ou um mero instrumento de crítica ao comportamento humano, ele é antes de mais nada um ser vivo que interage dentro da cena. Aliás, na obra de Clarice Lispector, é justamente por ser um bicho comum que o animal adquire uma significação particular, como veremos mais adiante.

Essa forma de apresentação do animal é uma constante na obra da escritora, até mesmo na sua literatura infantil, que também é repleta de animais. Em *O mistério do coelho pensante* (1998), por exemplo, apesar de o adjetivo atribuído ao coelho no título

sugerir uma antropomorfização, isso não se verifica de fato na narrativa. Já no início da história a narradora avisa que se trata de um coelho comum, igual a todos os outros: “[...] não passava de um coelho”. O pensamento do bichinho é composto por idéias do tipo “[...] fugir da gaiola sempre que não houver comida”, ou seja, o termo “pensamento” não é usado no sentido comum de exercício do intelecto, mas sim, para designar ações determinadas por impulsos de auto-defesa e de sobrevivência, tais como preservação da liberdade própria e procura de alimento, enfim traços instintivos que todo animal possui.

Em alguns textos da escritora, a forma como o animal se apresenta, vestido ou caracterizado por alguma particularidade humana, pode causar a impressão de que ele é antropomorfizado. A macaquinha Lisette, por exemplo, do conto “Macacos” (1990), aparece vestida com saia, brincos e pulseiras; a galinha, do conto “Uma galinha” (1990), ao botar um ovo é tratada como uma jovem parturiente; e as galinhas Pedrina e Petronilha, do conto “Uma história de tanto amor”, publicado no livro *Felicidade Clandestina* (1998), possuem “alma e anseios íntimos”.

Verifica-se, de fato, nesses casos, uma projeção de sentimentos, costumes e atitudes humanas sobre o animal. entretanto, essa transferência não é uma estratégia textual, previamente escolhida e assumida pelo narrador como forma de representação do animal. Em todos esses textos, a humanização provém das próprias personagens que interagem com o bicho, da forma como elas se relacionam com ele.

As galinhas Pedrina e Petronilha, por exemplo, não passam de bichos domésticos que vivem soltos, ciscando num quintal tipicamente caipira. Quem lhes atribui “alma e anseios íntimos” é a menina, que muito se interessa por elas, sentindo-se dona e protetora desses dois bichinhos. É como se as galinhas fossem suas bonecas vivas. A transferência de sentimentos humanos sobre as galinhas é resultado, portanto, da forma ingênua e infantil

como a menina se relaciona afetivamente com elas. No texto, os dois bichinhos não passam de duas galinhas, criadas para consumo doméstico, tanto que, ao final, ambas são comidas pela família.

Já a macaquinha Lisette está mesmo vestida de mulher, mas não se comporta como tal. Ela é, na verdade, tratada por seu dono-vendedor como brinquedo, fantasiada de gente para agradar aos compradores. Até mesmo as atitudes “delicadas” da macaca, que são interpretadas pela narradora-personagem-dona como sendo traços de educação e refinamento, são, na verdade, sintomas de que o bichinho está doente, desfalecendo. A forma como o texto apresenta esse animal cria uma ironia, levando o leitor a saber que ali está apenas um bicho, cuja animalidade é violentada por um tratamento que, mesmo sendo motivado por amor, avilta sua natureza de animal.

Algo parecido ocorre com a galinha parturiente, apenas uma ave que vai servir de alimento à família no final do texto. O tratamento especial e a consideração *de humana* que ela recebe, motivados pela euforia familiar diante do ovo que ela botou inesperadamente, são passageiros. Neste caso também, a projeção humana sobre o bicho provém das personagens, constituindo-se numa ironia que aponta o oportunismo das relações humanas.

O *basset* ruivo que encara a menina ruiva no conto “Tentação” também parece ser discretamente humanizado, pois, ao ir embora com sua dona, “foi mais forte do que ela [a menina]. Nenhuma só vez olhou para trás” (1964, p.69). Entretanto, quem interpreta como sinal de força e de determinação um comportamento que é absolutamente normal e previsível para um bicho, é o narrador-personagem. Portanto, também neste caso, a aparente antropomorfização revela não uma caracterização humanista do animal pela narrativa, mas a expectativa do narrador-personagem-expectador em relação ao desfecho do encontro que narra.

No conto “O búfalo”, a mulher passa por sete bichos antes de chegar àquele que, de alguma forma, atende às suas expectativas: o búfalo. Cada um dos animais sofre transferência de sentimentos tipicamente humanos: o casal de leões é louro e não copula, mas “faz amor”; a girafa, “uma virgem de tranças recém-cortadas” (1990, p.157), é inocente; o hipopótamo materializa o amor humilde; dentre os macacos, que são felizes, uma macaca tem olhar resignado de amor e uma outra dá “de mamar” (p.158); o elefante tem olhos bondosos; o camelo é corcunda e encarna a própria paciência; o quati é curioso e ingênuo; o búfalo, calmo e sem pressa, é “tranquilo de ódio” (p.167). Entretanto, os bichos também não são antropomorfizados nesse conto. Isso porque a atribuição de tais sentimentos aos animais parte da protagonista, embora não seja constituída por atos de fala da personagem. Assim, em função do discurso indireto livre, no texto fica claro que tal projeção integra a trajetória de busca e até de identificação da personagem humana que interage com os bichos.

A transferência de características que todos esses animais sofrem provém das próprias personagens e, portanto, permanece no nível do enunciado. O que parece, então, ser uma antropomorfização dos animais é, na verdade, um recurso utilizado pela autora com a finalidade de expor uma forma como o animal é tratado, na cultura e, talvez, na própria literatura. Dessa forma, quanto à representação do animal nas letras, a obra da escritora se insere na tradição da literatura de forma pouco comum. Ao suscitar a reflexão sobre o recurso de antropomorfização dos bichos, ela coloca em discussão não apenas a literatura que toma o animal como objeto, mas a própria questão da humanização.

Essa preocupação com um tipo de tratamento que tradicionalmente anula a animalidade do bicho, que o desfigura, de certa forma está presente em toda a obra da

escritora⁴, mas aparece explicitamente nas reflexões da narradora-personagem do romance *Água viva* (1993, p.54): “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”.

Nesse pensamento, parece implícita a noção de que animalizar o homem não seria uma atitude violenta como antropomorfizar o animal, pois este processo implicaria um desrespeito à natureza do bicho, atribuindo-lhe comportamentos e características que lhe são totalmente estranhos, alheios. Animalizar o homem, ao contrário, não demandaria uma atribuição de qualidades estranhas a ele, mas tão somente o reencontro do homem com aquilo que de animal sobrevive secretamente nele, com aquela sua parte recalcada. Antropomorfizar significaria encobrir o animal, apagar seus traços distintivos; animalizar, ao contrário, seria descobrir um certo animal no homem, o *outro* nele reprimido.

É preciso atentar para o fato de que os dois processos de que falamos não podem ser tomados como equivalentes. A animalização do homem ocorre inevitavelmente em um contexto de onipresença da razão, no qual ela funciona como elemento de tensão. Assim, animalizar o homem é uma forma de colocar em discussão questões que lhe interessam e que dizem respeito ao seu próprio comportamento. E, é claro, trata-se de um processo que é resultado de um exercício do intelecto, no qual o homem é tanto o sujeito quanto o objeto da reflexão. A humanização do bicho, ao contrário, é resultado de uma forma de apreensão do *outro*, no caso, o animal, que é totalmente excluído da reflexão, sendo usado como mero instrumento para discutir questões humanas.

Essa idéia da animalidade do homem como algo que teria sido auto-reprimido e

⁴ Na crônica “Amor”, de *A descoberta do mundo*, por exemplo, há um quati que, por se comportar como cachorro, sendo levado por seu dono pela coleira e farejando as coisas, espanta a narradora que o observa. Nesse texto, Clarice problematiza a questão da sujeição do bicho ao “mau” amor humano, que avilta a natureza do animal de diversas formas, inclusive transformando-o em outro bicho (um cachorro).

abafado aparece também em outro trecho de *Água viva*:

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. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. (1993, p.54, grifo nosso)

O trecho em destaque parece reforçar a definição tradicional do homem, ao considerar que existem nele *instintos abafados*. Entretanto há que se notar na passagem o deslocamento que o texto de Clarice opera no sentido da palavra *instinto*: ordinariamente, o termo significa impulso espontâneo e alheio à razão, fruto de uma tendência inata; no universo clariceano, porém, *instinto* refere-se não a atitudes irrefletidas que o homem teria em comum com os animais, mas àquilo que nele foi recalcado, ou seja, à coisa que o *outro* [no caso, o bicho] possui e que incomoda, ameaça o humano justamente por trazer de volta, parafraseando Schelling, algo que deveria permanecer oculto. Nesse sentido, o grito ancestral não seria uma referência ao animal em si, ao grito de bicho, mas a um eco do inconsciente, a uma ressonância sintomática da auto-repressão.

Ocorre, no fundo, um questionamento da própria definição tradicional do homem, posto que, ao colocar a possibilidade de *ser criatura* em um mesmo plano tanto para o bicho quanto para o homem, o texto toca a questão do caráter de construção, de *criação* de conceitos como humano e animal. Assim fazendo, põe-se em xeque a própria idéia de humano e de animal como a entendemos. Fica então implícito, antecipando o que veremos mais adiante, que o homem e o animal que conhecemos não passam ambos de conceitos, porque resultam de um processo criador e integram um discurso necessariamente humano.

É claro que tais considerações, que conduzem a uma reflexão sobre a definição do humano e sobre a questão da animalidade, assentam-se em palavras de uma narradora, portanto, uma entidade que existe no universo ficcional da narrativa. Entretanto, tais

palavras parecem ser representativas do que se manifesta na obra de Clarice como um todo, uma vez que o interesse e a preocupação com o animal, somados à posição privilegiada que os bichos ocupam nos seus textos, e, principalmente, ao tratamento literário que recebem, compõem um conjunto coerente.

Há, pelo menos nos textos que citamos, um dado curioso, que talvez tenha íntima relação com o que acabamos de dizer: a preocupação com um tratamento que não avilte a natureza do animal provém predominantemente de narradores ou de personagens-narradores. Um tratamento tradicional e mais comum, do tipo que considera os bichos como seres irracionais, inferiores e que se prestam à dominação e utilização pelo homem, geralmente parte das personagens comuns, que não acumulam a função de narrador.

Além dos aspectos já apontados como característicos do tratamento dado ao animal na obra da escritora, é digno de nota, ainda, o fato de que não há nos textos nenhum bicho exótico, estranho ou inusitado. Mais um elemento que indicia uma preocupação em desfazer visões estereotipadas acerca do animal. O bestiário de Clarice é composto exclusivamente por animais comuns e familiares, dentre os quais a grande maioria convive diariamente com o homem e chega a ser doméstica, o que é evidenciado nas palavras de Benedito Nunes (1995, p.129):

O certo é que podemos retirar dos escritos de Clarice Lispector uma galeria zoológica nem exótica nem fantástica, feita, salvo a exceção de um búfalo selvagem, de espécimes caseiros e/ou domésticos – baratas e louva-a-deus, cães, vacas, macacos e galinhas.

Até mesmo o búfalo, que poderia ser considerado mais selvagem do que os outros animais que povoam os textos da escritora, encontra-se em um contexto familiar, um Jardim Zoológico, confinado ao espaço civilizado, o que suaviza um pouco o caráter de animal incomum e indomável, tornando-se menos estranho na cena cotidiana. O espaço,

pode-se dizer, “domesticou” o bicho e, no decorrer dessa narrativa, o que acontecerá é a erupção de um caráter “selvagem”, o mesmo que também pode estar em um cão ou em uma barata.

A domesticidade dos bichos de Clarice Lispector provavelmente resulta do fato de a própria narrativa da autora ser basicamente centrada na cena cotidiana, ordinária e muitas vezes doméstica. Segundo Berta Waldman (1992, p.107), Clarice escolhe essa ambiência cotidiana “[...] para captar a vida, a existência. Não a existência abstrata, exemplar, mas aquela que se entranha na banalidade do cotidiano”. A autora, retomando as palavras de Benedito Nunes, afirma que essa preocupação de Clarice determina a convocação de motivos que compõem uma linha temática na obra de Clarice Lispector:

[...] autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o *eu* e o mundo, natureza e cultura, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, esses são os pontos de referência do horizonte de pensamento presentes na ficção de Clarice Lispector. (WALDMAN, 1992, p.106)

Para obter esse desentranhamento de que fala Berta Waldman, a narrativa de Clarice Lispector subverte a cena cotidiana por meio de um olhar desautomatizado, que verticaliza e aprofunda a visão das coisas, desfigurando-as, decompondo-as. Esse olhar analítico focaliza a coisa em si e a enxerga em detalhe⁵, levando o que era pequeno, comum e banal a alcançar uma dimensão muito maior e mais abrangente.

Nesse sentido, Benedito Nunes (1995, p.113) observa que, no mundo de Clarice Lispector, a “[...] constante reversão do espaço como *ambiência cotidiana* ao espaço geral da existência em sua realidade fáctica [...]”, reversão esta que “[...] atinge principalmente o meio doméstico e familiar [...]”, determina uma decomposição do cotidiano das

⁵A crítica de Clarice, seguindo o que primeiro observou Gilda de Melo e Souza (1980), chega a comparar

personagens. O resultado dessa decomposição é o desaparecimento do comum e do banal.

A partir de acontecimentos corriqueiros como a limpeza de um cômodo da casa ou uma visita ao Jardim Zoológico, a narrativa de Clarice Lispector realiza algo como uma fenda reflexiva e atemporal na consciência das personagens, criando textos de impressionante densidade psicológica. Berta Waldman (1992, p.45) ressalta que esse discurso que se constrói a partir de um mergulho radical na consciência individual das personagens é uma marca distintiva da escritura de Clarice Lispector, que “[..] encontrou na linha da análise introspectiva da consciência individual o seu caminho singular de acesso à ficção”.

Esse fazer literário, que utiliza uma realidade exterior e aparentemente insignificante como pretexto para atingir questões internas e profundas para o ser humano, coloca a poética de Clarice no terreno da ficção moderna. Vale recordar as considerações de Auerbach (1971, p. 475) acerca desse tipo de narrativa, as quais estão na análise do crítico sobre um romance de Virginia Woolf. Segundo esse autor:

[...] o que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera idéias e fileiras de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. É como se um texto aparentemente simples manifestasse o seu verdadeiro conteúdo só no seu comentário.

Ou seja, nessas narrativas, o que importa não são os fatos banais apresentados pelo texto, pois eles funcionam apenas como álibi para ingressar num mundo menos evidente, mais subterrâneo. “Todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador” (AUERBACH. 1971, p. 475).

Clarice, cujo fazer literário seguia um processo de criação semelhante ao descrito por

essa visão analítica a um olhar de míope.



Auerbach, tinha consciência de seu próprio procedimento de escritura:

[...] escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. [...] Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a [...] (LISPECTOR, 1964, p. 143).

O animal aparece, nas narrativas de Clarice, como mais um elemento do mundo natural e cotidiano que passaria despercebido, não fosse o fato de sua presença quebrar a rotina e desencadear um conflito interno nas personagens. Como consequência, esse confronto leva-as a um exercício auto-reflexivo, propiciando um momento de revelação sobre a sua própria condição.

Todas as personagens de Clarice Lispector, independentemente da presença do animal no texto, experimentam esse processo que vai do conflito ao momento de revelação⁶, acontecimento este que suspende a banalidade do cotidiano. Benedito Nunes (1995, p.120) afirma, sem se referir especificamente ao animal, que essa experiência-limite, causadora de um desconforto que chega a ser físico⁷, “[...] é o ponto de ruptura do sujeito com a praticidade diária”.

O mal-estar da personagem resulta de algo como um desvio do olhar, uma desautomatização da visão usual das coisas, provocada por algum elemento familiar que inesperadamente causa um estranhamento. Os fatos que se sucedem nas narrativas de Clarice Lispector são sempre comuns, aparentemente sem nenhum interesse particular, até que o olhar da personagem encontra, em alguma coisa familiar e/ou banal, o elemento desconcertante que a conduz inexoravelmente ao desequilíbrio e ao processo de

⁶ Parte da crítica de Clarice utiliza o termo *epifania* em referência a esse momento de revelação.

⁷ Benedito Nunes (1995, p. 113) compara a experiência de revelação das personagens de Clarice Lispector com a *náusea*, como a entende J. P. Sartre, mostrando que em ambos a ruptura com o cotidiano é determinada pela experiência nauseante.

| autoconhecimento e de revelação da própria condição.

O *estranhamento* que a narrativa da escritora provoca com esses recursos, de certa forma aproxima-se do procedimento que Chklovski (1978), em seu ensaio “A arte como procedimento”, chamou de singularização e que consiste em uma das formas de desautomatização do olhar sobre as coisas, promovida pela arte. Por meio da singularização, as coisas são percebidas como novas, desconhecidas, evitando-se a visão rotineira, mecanizada, que apenas reconhece os objetos já conhecidos, sem enxergá-los em sua singularidade.

Entretanto, o *estranhamento* em Clarice não nos parece ser resultado apenas de um esforço de singularização, pois não se limita a uma forma de apreensão dos fatos e objetos cotidianos. Entendemos que há também uma estreita relação entre a experiência limite que todas as personagens da escritora vivenciam e a noção de *estranho* segundo a perspectiva de Freud (1976), pois é sempre diante de coisas e fatos banais e familiares que elas experimentam inesperadamente a sensação de *estranhamento*.

Em um texto intitulado “O ‘estranho’” (1976, p.271), o psicanalista afirma que o *estranho*, o assustador para o homem não é, como se poderia pensar, o desconhecido, mas, pelo contrário, é: “[...] algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão” (1976, p.301). Freud lembra que Schelling (*apud* FREUD, 1976, p.282), ao definir o *estranho* (*unheimlich*), afirma ser ele “[...] tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”. Por terem sido reprimidos, esses fatos apresentam-se à mente como desconhecidos, novos, estranhos e, por isso, incômodos.

A estreita relação entre o *estranhamento* que o animal provoca na narrativa da escritora e o *estranho* freudiano é observada também por Evando Nascimento, que, em seu

ensaio “O inumano hoje” (2000, p.44-5), desenvolve reflexões sobre esse assunto:

[...] se há uma categoria que pode ajudar a compreender a questão do animal (exemplo que interessa de modo particular) em Clarice Lispector, essa é a do *Unheimliche* [estranho] freudiano (FREUD, 1976, v.17). Não se trata aqui de psicanalisar as relações entre homem e bichos segundo Clarice, mas de compreender como um certo “estranho familiar” perpassa a visão dessa *nossa* alteridade (grifos do autor).

O estranhamento sempre causa um desequilíbrio nas personagens, porque traz de volta fatos problemáticos da sua vida emocional, os quais pareciam estar resolvidos, sob controle, mas que, na verdade, estavam esquecidos, recalcados, como diria Freud. Portanto, o processo de tomada de consciência por que as personagens passam revela-se um procedimento de *reencontro*, de *descoberta*, de *revisão*, pois se refere a questões de alguma forma já conhecidas e que, nessa oportunidade, retornam, embora as personagens não tenham conhecimento deste fato.

A idéia de denegação leva à noção freudiana de *alteridade*, segundo a qual o *outro* representa o diferente, algo que não somos porque recalcamos, ou seja, tudo aquilo de que, inconscientemente, tentamos nos livrar por meio do processo de auto-repressão. No romance *A paixão segundo G.H.*, o processo de retorno à mente de fatos já vividos e recalcados chega a ser comentado pela narradora, que parece ter plena consciência dele: “A vida se vingava de mim, e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais. Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta” (p.74).

As idéias de Freud sobre a *alteridade*, as quais se assentam na experiência singular dos indivíduos, podem ser transpostas para uma esfera mais ampla, do humano, fazendo com que seu enfoque, na narrativa de Clarice, diga respeito não só à esfera particular do indivíduo, mas atinja igualmente um plano universal, referente à própria categoria de

humano.

Assim, os fatos reprimidos, que num primeiro plano parecem pertencer à vida particular e diária das personagens da escritora, revelam-se, aos poucos, ligados a questões fundamentais para o próprio homem, como a referida atitude humana de denegação dos traços considerados próprios da animalidade. Nesse sentido, o animal torna-se um *alteridade* *outro* para o homem por possuir algo que a humanidade seguidamente reprimiu, ou pelo menos tentou. Maggiori (2002, p.4) comenta o obstáculo que a alteridade do animal representa para o homem:

A animalidade é o que o homem pensou, ou, se quisermos (apesar da tentativa de descartar ao máximo a figura do animal e de decliná-la sob forma de deuses, de semi-deuses, de heróis, de homens, de bichos, de diabos), o que ele não chega a pensar, o ponto cego da alteridade que não se pode encarar, como a morte, e que ele colocou em imagens ao capricho de seus desejos e fantasmas.

Em algumas das narrativas de Clarice Lispector citadas no início deste capítulo, nas quais ocorre o estranhamento, embora em graus diferentes, a “coisa” comum e familiar que provoca o desequilíbrio é um animal: a galinha parturiente do conto “Uma galinha”, a macaca Lisette do conto “Macacos”, o cão ruivo do conto “Tentação”, o cão José do conto “O crime do professor de matemática”, as baratas do conto “A Quinta história”, o pinto do conto “Legião estrangeira”, o búfalo do conto de mesmo nome, a barata do romance *A paixão segundo G.H.* Em todas essas narrativas, é no contato com os bichos que as personagens humanas experimentam um mal-estar físico, uma náusea, que as leva ao “descortínio”, nos termos de Benedito Nunes (1995), da própria condição.

Não se pode dizer que a suspensão da seqüência cotidiana e banal dos fatos seja provocada *apenas* por bichos, mas é inegável que, sempre que o animal está presente na cena e interage diretamente com a personagem humana, é ele o elemento desencadeador do

desconforto, do mal-estar. Ele catalisa o processo.

O estranho exerce uma forte atração sobre a consciência, gerando uma relação contraditória: ao mesmo tempo em que é atraída por ele, a consciência é também por ele ameaçada, na medida em que o estranho, ao contrastar com a consciência, acaba, ainda que indiretamente, questionando as bases em que ela se assenta, desmascarando-a como ilusória. Dessa forma, a oposição consciência/mundo, que coincide com a oposição *eu/outro*, é uma relação de natureza ambígua e contraditória, porque mescla sentimentos de identificação e de estranhamento ao mesmo tempo. Benedito Nunes (1995, p.118), embora não se refira ao animal em Clarice Lispector como sendo um *outro* para as personagens humanas, afirma que a frequência das reações nauseantes nos textos de Clarice Lispector é “[...] sinal do fascínio da consciência por aquilo que lhe é estranho e oposto”.

O confronto homem/animal integra as oposições inconciliáveis e excludentes que compõem o pensamento ocidental e que são muito freqüentes na obra de Clarice Lispector. Por serem recorrentes, essas oposições, de uma forma geral, são bastante citadas e discutidas pela crítica da escritora. Ao analisar *A paixão segundo G.H.*, Benedito Nunes (1995, p.133) apresenta alguns contrastes⁸ com os quais GH se depara e comenta a recorrência e importância das oposições na obra de Clarice: “O mundo da ficcionista contém, dentro da oposição extrema que o delimita, Natureza e Cultura, oposições irredutíveis que nascem da relação entre contrários”. Olga de Sá⁹ (1999), em sua análise do mesmo romance de Clarice Lispector, também chama a atenção para os contrastes tão

⁸ “Projetam-se diante dela (GH) em figuras mutáveis, os contrastes inconciliáveis da existência – amor e ódio, ação e inação, violência e mansidão, crueldade e piedade, santidade e pecado, esperança e desespero, sanidade e loucura, salvação e danação, pureza e impureza, liberdade e servidão, o belo e o grotesco, o humano e o divino, o estado natural e o estado de graça, o sofrimento e a redenção, o inferno e o paraíso.” (NUNES, 1995, p.59).

⁹ Olga de Sá dedicou o livro *Clarice Lispector – a travessia do oposto* (1999) ao estudo de questões envolvidas com essas oposições, utilizando a idéia de “reversão paródica” para analisar as inter-trocas que ocorrem entre os elementos dos contrastes, tais como a transformação “do *ver* em *espionar*”, “da fala em mudez”, “da consciência na matéria viva”, “da solidão na felicidade” e “da ilusão ficcional no seu

reincidentes na obra e discute as inter-relações que o romance engendra entre as oposições homem/animal, consciência/matéria viva e transcendência/imanência. Entretanto, entendemos que, em Clarice, o binômio homem/animal não é trazido como uma oposição propriamente dita, no sentido ordinário do termo, já que o bicho constitui-se num *outro* para as personagens humanas.

Na escritura de Clarice Lispector, os contrastes inconciliáveis, as oposições de que falam os dois críticos, são problematizados nas mais diferentes situações, em contextos sempre cotidianos e familiares. A personagem Ana, do conto “Amor”, de *Laços de família* (1990), depara-se com contrastes que, para ela, tornam-se dilemas difíceis de resolver, como por exemplo, a liberdade do Jardim Botânico *versus* o conforto e a segurança na alienação do lar. Da mesma forma, colocam-se diante da mulher do conto “O búfalo” (1990) algumas situações contraditórias: um amor não correspondido que ela quer transformar em ódio, um impulso para a liberdade que põe em risco a aparente segurança, o confronto delicado e difícil entre o homem e o animal, entre outros.

Benedito Nunes (1995, p.60) condensa os contrastes apresentados por G.H. na oposição maior Natureza/Cultura, que corresponde ao par não-humano/humano, respectivamente. Dentre todos os contrastes articulados no romance de Clarice Lispector, o autor salienta o conflito homem/animal porque retoma diretamente a categoria de oposição extrema: “[...] o confronto da personagem com o animal [...] assinala a máxima oposição que engloba os demais contrastes expostos no relato de G.H., entre humano e não-humano, o natural e o cultural”.

A leitura do bestiário de Clarice Lispector, feita por Lúcia M. Galetti (2001), retoma a oposição máxima apontada por Benedito Nunes, afirmando que os bichos funcionam “[...]

desmascaramento”.



como objeto de tensão entre a natureza e a cultura, fazendo uma distinção entre o que é aprendido culturalmente e o que é inerente à natureza e, por isso mesmo, autêntico” (p. 75).

Embora concordemos que o confronto homem/animal esteja inserido nessa oposição, entendemos, como já afirmamos, que a função dos bichos na obra de Clarice vai muito além de ser objeto de tensão, pois eles tocam a questão do animal como alteridade para o homem.

O animal, apresentado pleno em sua natureza, entregue a uma existência dominada pela satisfação de desejos, pela espontaneidade, pela agressividade e pelos instintos, coloca em cena elementos da perspectiva tradicional dominante na filosofia ocidental, como ser que se distingue do homem pela irracionalidade, ausência de linguagem articulada e natureza selvagem. Dessa forma, o animal, não só pelo fato de constituir-se de um conjunto de traços de animalidade com freqüência denegados pelo e no homem, mas principalmente por possuir algo que ameaça, que perturba o homem, algo que ele não consegue identificar, definir, acaba sendo um *outro* cuja experiência é absolutamente inatingível. Por isso, a oposição *eu/outro* atinge seu extremo na oposição homem/animal, e o bicho, o *outro*, intransponível para o homem, torna-se a alteridade absoluta.

Diante disso, o confronto homem/animal alcança uma maior abrangência do que os demais contrastes, porque lança a discussão sobre as representações que o homem faz de si mesmo e que determinam as fronteiras entre o humano e o animal, colocando em questão a própria identidade humana. Por isso, dentre os contrastes que a escritura da autora agencia, a oposição homem/animal, imprescindível em *A paixão segundo G.H.*, é de fundamental importância para o conjunto da obra de Clarice Lispector, não só por ser muito recorrente, mas sobretudo por focalizar, e de forma pouco comum, as questões já citadas, as quais são profundas e contundentes para o ser humano, tais como alteridade, identidade e fronteiras

do humano.

Verifica-se, aqui, mais uma particularidade no tocante à presença dos animais na obra de Clarice Lispector, qual seja uma dupla condição: por um lado, como dissemos anteriormente, eles são bichos naturais, uma referência a seres cuja existência escapa à experiência humana; por outro lado, eles integram, nos textos, metáforas densas que se prestam à construção do conflito *eu/outro* e se prestam à investigação das margens e das fronteiras do que se afigura no limite do humano.

A contrariedade dessa dupla condição é apenas aparente, pois é justamente o fato de o animal ser apenas um bicho do mundo natural na obra de Clarice Lispector, que lhe possibilita funcionar como vetor nos questionamentos acerca da identidade humana e de suas relações com a alteridade. Trata-se de vê-lo em sua diferença para melhor aproximar-se dele *como diferença*. Neste caso, o animal só é metáfora na medida em que é um bicho intangível, um *outro* para o homem e que por isso representa o diferente e perturbador. Como afirma Benedito Nunes (1969, p.125), “[...] os bichos constituem, na obra de Clarice Lispector, uma simbologia do Ser. [...] são os símbolos palpáveis, sensíveis dessa realidade primordial”.

Entre os pólos contrastantes, aos quais já nos referimos, verifica-se algo como uma relação especular, em que um é a imagem invertida do outro. “A testa estava tão encostada às grades que por um instante lhe pareceu que ela estava enjaulada e que um quati livre a examinava” (1990, p.162). Assim como entre o objeto e sua imagem projetada no espelho há o ponto virtual de cruzamento, ponto único em que não há objeto e imagem, mas fusão da projeção de ambos, entre os pólos opostos e especulares há também um ponto de cruzamento, uma zona virtual de contato em que parece existir neutralidade, criando a sensação de estarem suprimidas as diferenças. Apesar de ser apenas virtual, esse

sentimento é suficiente para transformar a identificação da personagem com o *outro*, a qual deixa de ser invertida, porque com o oposto, para tornar-se direta, já que parece não haver mais diferenças entre ambos. Note-se que, paradoxalmente, nesse momento em que as diferenças parecem suprimidas, elas se *reafirmam*.

A relação contraditória com o *bicho-outro*, que mescla estranhamento e identificação, levando às inversões de perspectiva e ao autoconhecimento, é anunciada pela narradora-personagem de *Água viva*:

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. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. (1993, p.54)

Ao contraste entre o homem e o bicho soma-se, então, paradoxalmente, a identificação, o *reconhecimento*. No bicho, o homem encontra seus “instintos abafados”, nos termos de Clarice, algo indefinido e recalcado com o qual ele se identifica, fazendo do animal seu *outro* absoluto, a alteridade extrema. Nele o homem se reconhece, com ele se identifica. Essa difícil e insólita experiência de *reconhecimento*, incômoda porque dolorosa, leva a personagem a confrontar-se com sua identidade humana porque coloca em questão as fronteiras de há muito estabelecidas pelo homem entre o humano e o não-humano. Os traços distintivos, geralmente usados para fundamentar os limites do humano, ficam, assim, apagados, disfarçados, suspensos, criando a ilusão de contato entre os elementos opostos e especulares. Esse efeito, embora atingível, é inapreensível, porque instantâneo e extremamente fugaz.

Benedito Nunes (1969, p.100) ressalta o momento paradoxal de identificação de G.H. com a barata, resultado de sua experiência de acareação com o inseto:

Mas, de imediato, através disso tudo que sentia, da náusea que a dominava, G.H. resvala para o êxtase: descobre, afinal, que ela e a barata participavam da mesma existência nua, ancestral, inumana, e possuíam a mesma identidade.

As personagens nunca alcançam esse ponto de contato de forma consciente, pois, nos instantes fugazes em que o encontro com a alteridade se apresenta, elas, num estado emocional misto de prazer e dor, sempre desfalecem, desmaiam, enfim, perdem momentaneamente a consciência. No ponto máximo do embate entre o olhar da mulher do Jardim Zoológico e o do búfalo, ela desfalece; o mesmo ocorre com G.H. que, no momento extremo de contato com o *outro*, o da ingestão da massa branca da barata, perde a consciência.

Mais do que as oposições propriamente ditas, esses pontos virtuais de contato entre os opostos, ainda que inapreensíveis e fugazes, ou talvez por isso mesmo, parecem ser mais interessantes e caros ao olhar “miope” de Clarice Lispector, um olhar que não evita o feio, o torto, o desvio, que fulmina o frágil equilíbrio das coisas, que fratura e disseca a realidade, deixando expostas as contradições que pulsam sob o cotidiano aparentemente bem resolvido do ser humano. Seus textos não apresentam soluções ou juízos de valor, o que aliás é característico em Clarice, apenas proporcionam ao leitor a visão desses pontos fugidios, os quais persegue incansavelmente, explorando a *estranheza* que eles encerram.



4. UM ANIMAL ME OLHA

4.1. O ANIMAL ESFINGE

A jornada de autodescoberta que a personagem anônima do conto “O búfalo” (1990) enfrenta inicia-se com a sua ida ao jardim zoológico à procura de um animal que lhe ensine a odiar o homem que ama e que a desprezou. Nessa experiência, a presença e participação do animal, como o próprio título já anuncia, é fundamental, pois ele é quem vai conduzir a personagem à sua experiência de conhecer.

O desejo dessa mulher torna oportunas as palavras de Benedito Nunes (1995, p. 103) acerca de um traço comum que as personagens de Clarice Lispector apresentam:

[...] a violência represada dos sentimentos primários e destrutivos – cólera, ira, raiva, ódio – que subitamente explodem [...] sentimentos fortes e violentos, que polarizam a vida afetiva em constante metamorfose, estão sujeitos a bruscas transformações. A cólera é o reverso do amor. Tormentoso, tirânico e maligno, o amor traz sempre uma ‘vontade de ódio’, e o ódio, uma vontade de amor.

A mulher do jardim zoológico também experimenta a “vontade de ódio” referida pelo crítico, porém, não consegue ir, com suas próprias forças, além dela. “A vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo” (1990, p.162). Para concretizá-la, transformando seu desejo em ódio verdadeiro, a mulher busca ajuda entre os bichos. Assim, a primeira tarefa do animal no texto é fazer surgir na mulher a violência de que ela não é capaz por si mesma. Isso é o que impulsiona seu universo de intenções, pois conscientemente foi ao jardim zoológico para descobrir seu componente de violência.

Nessa sua trajetória angustiada, ela empreende uma verdadeira *via crucis* por entre as

jaulas que separam o mundo animal e os transeuntes humanos, encontrando e descartando toda uma seqüência de bichos que julga inadequados para seu propósito: um casal de leões, uma girafa, um hipopótamo, macacos, um elefante, um camelo, um quati. Somente após atingir um estágio de tranqüilidade e paz é que ela encontra o búfalo.

A mulher, magnetizada pela presença do bicho selvagem, fica prostrada diante da grade que separa seu mundo do dele. Nesse momento, o narrador aproxima-se tanto, que assume a perspectiva dela, passando a registrar em detalhes a constituição física do búfalo negro, acompanhando minuciosamente cada gesto seu. Segundo Benedito Nunes (1969, p.124), essa visão capta “as múltiplas formas contidas na forma”, desagregando-as e dissociando-as em primorosa descrição.

A linguagem volumosa, repleta de períodos e parágrafos longos, que predominava até o surgimento do búfalo, cede lugar a uma segmentação de pensamentos, na qual as frases são estanques e justapostas, como jaulas ou espaços limitados. O cerceamento criado pela sintaxe figurativiza o aprisionamento da própria mulher, que desde a entrada no jardim zoológico já se sentia “enjaulada pelas jaulas” (LISPECTOR, 1990, p.157), refletindo o estado de expectativa e ansiedade em que ela mergulha cada vez mais.

As tentativas de atrair a atenção do bicho, provocando-o seguidamente, vão se frustrando:

[...] olhou de novo o búfalo.
O búfalo agora maior. O búfalo negro. Ah, disse de repente com uma dor. O búfalo de costas para ela, imóvel. O rosto esbranquiçado da mulher não sabia como chamá-lo. Ah!, disse provocando-o. Ah!, disse ela. [...] Ah!, instigou-o com os dentes apertados. Mas de costas para ela, o búfalo inteiramente imóvel (p.166).

Somente quando surge o “primeiro fio de sangue negro” (1990, p.166) dentro dela é que o búfalo se volta e a encara, criando a sensação de que o contato com o bicho selvagem tornou-se possível apenas depois de ela ter passado por um processo de desautomatização.

algo como uma iniciação.

Encarada por ele, ainda que a distância, a mulher atinge um estado de perturbação tal, que a confusão entre a “vontade de ódio” e a “vontade de amor” atinge seu ponto máximo. “Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo” (1990, p.167). Diante do búfalo selvagem, o desabafo da mulher explode, conseguindo, assim, provocá-lo e atraí-lo para perto. A desordem causada pelo bicho é tão intensa que rompe a instância do enredo e interfere novamente no discurso, levando a um embaralhamento entre tempos e interlocutores distintos, por meio do discurso indireto livre. Em desespero, a mulher confunde a imagem do homem amado com a do búfalo, mistura presente e passado. Ela ama com ódio, e odeia com amor.

Entretanto a função que de fato o animal realiza na narrativa vai muito além de proporcionar à mulher o ódio que ela procura. No momento final do texto, a lenta aproximação do búfalo é tão forte que precipita a mulher num estado hipnótico, uma espécie de transe que vai da perturbação à lucidez, impelindo-a ao encontro com a própria consciência, deixando-a totalmente à mercê do bicho.

Nesse momento, a mulher desmaia e, mais uma vez, a proximidade do narrador em relação à personagem faz se infiltrar na estrutura da narrativa o estado anímico da personagem. A linguagem assume, então, uma sintaxe ainda mais segmentada, repetindo frases curtas e descritivas, as quais, por estarem aparentemente desconectadas umas das outras, refletem o estado de expectativa e espera em que ela se encontra:

Enfim provocado, o grande búfalo aproximou-se sem pressa.

Ele se aproximava, a poeira erguia-se. A mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco. Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos.

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e profundos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo (LISPECTOR, 1990, p.167).

A partir desse ponto, os períodos voltam a ser longos, esticados, como que acompanhando a entrega da mulher ao acontecimento, que a leva ao desmaio, ao desfalecimento. A sensação criada é a de que o discurso vai “escorregando”, perdendo a força, o ritmo, simulando a queda da protagonista:

Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (1990, p.167-8).

A busca da mulher parte do pressuposto da distinção tradicional entre homem e animal, pois é na figura do bicho que ela procura auxílio para alcançar o sentimento de que precisa para se defender. Essa escolha, num primeiro momento, parece ser motivada pela crença de que o animal é um ser, por sua natureza selvagem, mais apto a reagir sob domínio do instinto, sem interferência da razão. Nesse sentido, apesar da distinção homem/animal, na atitude da protagonista haveria também a noção de que, sendo o homem um animal, ele possui os mesmos traços instintivos dos outros animais.

Entretanto, segundo a leitura que estamos fazendo, o termo *instinto* assume, no mundo de Clarice, o sentido de retorno de fatos recalcados pela mente. A mulher sabe que em algum lugar dentro de si mesma existe o ódio, só não conhece o caminho para chegar sozinha até ele: “onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ler seu próprio ódio? O ódio

que lhe pertencia por direito mas que em dor ela não alcançava?” (LISPECTOR, 1990, p.163). O que ela pretende, no fundo, é fazer aflorar, ressurgir um traço recalcado, aspiração que também revela uma forma comum de conceber o homem, ou seja, como um animal. A dificuldade enfrentada por ela nessa busca advém do fato de que ela está lidando com fatos apagados, recalcados no homem por algo como um processo de repressão, o qual chamaremos de *humanização*, que constrói gradativamente, no homem, o *humano* no sentido mais comum da palavra.

Embora uma noção comum do humano impulse a busca da mulher, sua trajetória sofre um desvio, já que ela encontra no bicho, mais do que o ódio, um olhar, inusitado e desconcertante, algo que ela não procurava.

O contato com o olhar opaco e desinteressado do búfalo não é o responsável único pela experiência dramática da personagem; ele, na verdade, constitui o ápice de um processo gradativo de desestabilização que se desenvolve desde o início da narrativa. A construção psicológica e humanística da personagem vai sendo lenta e sutilmente golpeada, fazendo com que, no momento do embate com o búfalo, ela já esteja bastante sensibilizada, fragilizada, apresentando um estado de desinteresse, silêncio e tranquilidade. É como se ela fosse aos poucos preparada para o encontro com o búfalo.

Há, no texto, momentos exemplares desse preparo, como aquele em que a trajetória da mulher em direção à animalidade é suspensa pela montanha russa, onde ela vai procurar “sozinha ter sua violência” (p.160). O brinquedo proporciona-lhe um pouco dessa violência, sacudindo-lhe as entranhas e a intimidade, expondo ainda mais sua fragilidade emocional e suas contradições humanas.

A velocidade da montanha russa sacode também, momentaneamente, a linguagem da narrativa. Nesse trecho, o discurso, por meio da repetição de frases e pontuação singular,



vai figurativizando gradativamente o percurso vertiginoso que o corpo da personagem realiza no brinquedo e, ao mesmo tempo, o estado de confusão mental que ela enfrenta na sua busca interior. Em alguns momentos quase imperceptíveis, nos quais o discurso direto cede lugar ao indireto livre, o narrador aproxima-se muito da protagonista e é levado a um mergulho em seu fluxo de pensamento:

Mas de repente foi aquele vôo de vísceras, aquela parada de um coração que se surpreende no ar, aquele espanto, a fúria vitoriosa com que o banco a precipitava no nada e imediatamente a soerguia como uma boneca de saia levantada, o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre – o grito das namoradas! –, seu olhar ferido pela grande surpresa, a ofensa, “faziam dela o que queriam”, a grande ofensa – o grito das namoradas! –, a enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincando faziam dela o que queriam, de repente sua candura exposta. Quantos minutos? Os minutos a um grito prolongado de trem na curva, e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a com um pontapé, ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri, aquela sensação de morte às gargalhadas, morte sem aviso de quem não rasgou antes os papéis da gaveta, não a morte dos outros, a sua, sempre a sua. (p. 160-1).

A frase “faziam dela o que queriam” aparece pela primeira vez entre aspas, marcando o discurso direto; na segunda vez, a mesma frase é inserida em outra, sem nenhum sinal de pontuação: “[...] a enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincando faziam **dela** o que queriam, de repente sua candura exposta.” (grifo nosso). A sintaxe da frase não permite dizer que, no segundo momento, se trate de uma fala da personagem e, portanto, de discurso indireto livre, pois o dêitico “dela” revela um sujeito falando de uma terceira pessoa, e não de si mesmo. Entretanto, a frase é nitidamente destacada do discurso nos dois momentos em que aparece: no primeiro, pelas aspas; no segundo, pela própria estranheza da sintaxe do conjunto, criando no leitor a sensação de que estão sendo misturados dois discursos, o do narrador e o da personagem.

Há também a sensação de mistura entre dois momentos diferentes: o presente da ação

que está sendo narrada, ou seja, o do passeio na montanha russa; e o momento anterior a esse presente, aquele em que a mulher foi rejeitada pelo homem que amava. Essa sensação é possível porque o discurso, no trecho citado, torna-se ambíguo, podendo ser lido como alusivo a qualquer um dos dois momentos referidos.

A repetição de frases recupera no discurso a sensação de movimento circular e contínuo, iconizando o percurso que o corpo da mulher realiza no brinquedo. A expressão “o grito das namoradas”, que duas vezes aparece destacada por hífen, é um exemplo desse efeito de repetição. Essa expressão também confere ao segmento um ritmo particular que ajuda a compor a ambiência da cena, trazendo para o texto um fato comum a um passeio na montanha-russa: o grito. E, tendo em vista o estado emocional em que a personagem se encontra, o grito é das namoradas, ou seja, das moças que estão acompanhadas e provavelmente felizes.

Há ainda um outro recurso que aproxima o texto citado da situação de um passeio no brinquedo. A intercalação da frase “Quantos minutos?” entre dois longos períodos, produz uma nítida quebra do ritmo do discurso, criando um efeito semelhante à parada que o carrinho faz nos pontos altos da montanha russa.

A imagem da montanha russa, que parece destoar do conjunto dos animais do jardim zoológico, faz um eco interessante com o pensamento cartesiano acerca dos animais.

Descartes (*apud* GONTIER, 1998, p.189), como observamos no capítulo “O problema da animalidade”, entendia os animais como seres desprovidos não apenas de inteligência, mas também de alma. A partir dessa noção, os animais eram vistos como engrenagens programadas para funcionar perfeita e automaticamente, como máquinas. Daí a expressão cartesiana “animais-máquina”.

A montanha russa é uma máquina que proporciona ao homem sensações

contraditórias, como euforia e medo, sentimentos intensos, aleatórios e incontroláveis para o homem. Tais sentimentos a mulher do jardim zoológico também experimenta diante do olhar perturbador do animal, sobretudo do búfalo. A máquina-montanha-russa é invenção do homem, assim como o conceito “animal-máquina”. Dessa forma, o brinquedo, que aparentemente destoa no contexto de animais, com eles dialoga porque também proporciona à mulher alguma violência. É claro que no texto não há uma visão dos animais como máquinas, bem ao contrário. Por isso, a aproximação que estamos sugerindo baseia-se no resultado psíquico provocado na mulher pelo contato com ambos.

Além disso, na montanha russa, a mulher é momentaneamente animalizada, porque tratada como corpo (“vôo de vísceras”; “o corpo sacudia-se mecanicamente”), coisificada (“como uma boneca de saia levantada”), abandonando por alguns instantes seu poder racional de escolha, uma vez que é conduzida pelo brinquedo. O movimento agressivo da montanha imprime à mulher um tratamento de coisa, e, por sacudir-lhe o corpo e a mente, provoca uma desautomatização, renovando-a. Ao sair do brinquedo seu estado de ânimo é *suave*, ou seja, no passeio ela parece realizar uma catarse.

Entretanto essa pequena violência mecânica da montanha russa, automatizada como o cotidiano contra o qual a mulher viera ali para lutar, não a ajuda a atingir seu objetivo. Ao sair do brinquedo, ela leva consigo a palidez e o espanto, uma maior fragilidade, sem apreender, porém, o sentimento que viera buscar.

“Só isso? Só isto. Da violência, só isto” (p.160). Neste ponto ainda é possível perceber mais um efeito, ainda que sutil, da relação entre a ação vivida pela personagem na montanha russa e a tessitura do conto. Os dêiticos *isso/isto*, que podem estabelecer referências de tempo, espaço e/ou discursivas, na frase citada possibilitam uma interpretação singular. A mudança de “isso” para “isto” pode estar indicando a alteração do

objeto de referência em relação ao narrador, combinando referência espacial e discursiva. Dessa forma, o objeto de referência seria inicialmente a violência vivida na montanha russa (“isso” – referência espacial) e, no segundo momento, o relato dela no próprio texto (“isto” – referência espacial transformada em discursiva), da qual o narrador estaria mais perto. Algo como se ele estivesse apontando para *aquela* e depois para *esta* violência que está narrando no texto, a qual decorre do confronto da mulher com os animais.

Mas a experiência mais dramática e irremediável inicia-se quando a personagem encontra o bicho procurado, exato em sua natureza selvagem. Mesmo à distância, a atração que o grande búfalo, negro e empoeirado, desinteressado e distante, exerce sobre a mulher é irresistível. Ela vai sendo envolvida aos poucos, até ser dominada por completo. Na primeira etapa desse processo, a personagem experimenta algo como uma síncope, um primeiro mergulho naquilo que o narrador chama de “uma coisa branca e remota”, viscosa, que então se esparrama por dentro dela e rouba-lhe a consciência por um instante. Esse rápido transe é um primeiro momento de contato entre sua natureza e a do búfalo.

O contraste de cores também remete à distinção homem/animal: o búfalo é negro, grande e poderoso; a mulher está pálida, com o rosto coberto de brancura mortal, de “pureza e veneração” (p. 166). As cores denunciam ainda a aproximação que se efetiva entre a mulher e o animal, a metamorfose em processo, pois a “coisa branca” que se espalha dentro dela, aos poucos, transforma-se em sangue negro. Agora a cor negra para ambos. A identificação, / É o sentimento de ódio vindo à tona, fazendo ressurgir nela um traço de animalidade que é seguidamente recalcado nos indivíduos pela *humanização*.

Nesse sentido, uma imagem fundamental e recorrente no texto é o casaco marrom com que a mulher está vestida. O objeto, por sua utilidade, constitui-se numa metáfora da atitude de passividade e acomodação da personagem, por trás da qual ela se esconde [e

sempre se escondeu] confortavelmente. Entretanto, essa imagem pode ser lida numa esteira que ultrapassa a singularidade e atinge também a questão da condição do homem diante do animal, resultante da representação que ele faz de si mesmo.

Assim, o casaco marrom marca uma relação paradoxal entre a mulher e o búfalo: de um lado, há um elemento de identificação entre eles, a cor marrom, que remete à condição comum de animal; de outro lado, o casaco marrom ressalta uma diferença fundamental entre ambos: enquanto o búfalo está nu, a mulher, ao contrário, está vestida; ele, nu porque animal; ela, vestida porque humana. A ambigüidade entre a mulher e o búfalo, representada pelo casaco marrom, pode ser lida como um elemento que retoma a já referida relação paradoxal de *identidade* e *alteridade*, resultante da definição tradicional do homem. Há identificação, mas há também a não identificação, porque o búfalo selvagem é um *outro*, cujo olhar cala algo perturbador que a mulher não pode decifrar.

O casaco marrom pode ser visto também como alusivo à condição da mulher, como ser humano, em contraposição à situação dos animais. A roupa representaria, então, a construção humanística da qual o homem sente tanto orgulho e na qual se apóia para distinguir-se dos outros animais. Mas essa roupagem humana funciona também como uma máscara, por trás da qual ele se esconde, passivamente, evitando ao máximo o enfrentamento daquilo que está camuflado. Embora a mulher não tenha ido ao jardim zoológico em busca dessa verdade, pelo menos não conscientemente, é com esse enfrentamento que ela se depara. Assim, o casaco marrom é mais um elemento, no conto, a colocar em cena a questão da distinção tradicional entre homem e animal.

Quanto à nudez dos animais, ela aparece explicitamente em outra cena do conto, quando a mulher nota a nudez dos macacos e se incomoda com isso: “a nudez dos macacos. O mundo que não via perigo em ser nu. Ela mataria a nudez dos macacos”

(p.158). Essa rejeição violenta parece revelar a nudez animal como um ponto problemático para o homem, que seria o único animal a se vestir. Essa rejeição talvez seja o sinal de um fato recalcado na identidade humana.

A não nudez do homem como elemento distintivo em relação aos animais, como aponta Derrida (1999, p.254-5), vai na esteira de um pensamento bastante comum e retoma o discurso bíblico, especificamente o livro *Gênesis*, onde se encontra o relato da expulsão do paraíso. Nessa alegoria, a nudez representa a pureza primordial, a inconsciência em relação à própria condição, qualidades que o animal manteve, mas que o homem teria perdido por causa de sua desobediência.

No contexto desse episódio religioso, a consciência de si mesmo parece assumir um valor negativo, mas, do ponto de vista do conhecimento humano, constitui-se num elemento fundamental. Tomar consciência de si mesmo é a base para o desenvolvimento do intelecto, o famoso “conhece-te a ti mesmo” proposto por Aristóteles.

→ No episódio bíblico, o elemento que conduz o ser humano a essa aquisição de consciência é um animal, a serpente. No conto de Clarice Lispector, assim como em outros textos seus, e não por acaso, também é o animal que obriga o humano, no caso, a mulher, a enfrentar-se, a encarar aquilo que dissimula. Ver o animal é um acontecimento dramático e doloroso, porque ver o *outro* revela algo de si mesmo.

A personagem, então, apesar do casaco marrom, caminha para um desnudamento, a que Benedito Nunes (1995), analisando outros textos de Clarice Lispector, chamou “descortínio silencioso”. A mulher vai ao zoológico tentar desvencilhar-se de um sentimento que a incomodava, um amor não correspondido. No entanto, ela acaba, no confronto com o animal, deparando-se com suas limitações humanas, as amarras que a *humanização* impõe à natureza espontânea e selvagem que o homem, como animal, tinha

originalmente. E, o que é pior, diante do animal, ela sente um desconforto porque há nele algo que perturba o equilíbrio do seu mundo humano. Eis o descortínio que essa personagem enfrenta: sua experiência coloca em xeque o conhecimento que ela, como humana, acreditava ter de si mesma, propiciando, assim, uma tomada de consciência em relação à própria condição humana. O que se revela não é o que o humano *é*, mas aquilo que ele *não é* e sempre acreditou ser. Trata-se de um momento paradoxal de perda e ganho de saber sobre si.

No decorrer do texto, a relação da mulher com o casaco marrom vai se modificando: “com os punhos nos bolsos do casaco” (LISPECTOR, 1990, p.157); “apertando o punho no bolso do casaco” (p.158); “quieta no casaco marrom” (p.160); “os punhos de novo fortificados nos bolsos” (p.163); “dentro de um casaco marrom” (p.164); “a mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco” (p.167). Este último trecho, que integra os momentos finais da narrativa, quando a mulher está sendo envolvida, magnetizada pela presença do búfalo, revela uma mudança de atitude: se antes ela trazia os punhos apertados, fortificados dentro do bolso, numa clara atitude de autodefesa, ainda que secreta, no final ela já está totalmente entregue, desarmada, numa postura de relaxamento e submissão à força externa e irresistível que o acontecimento exerce sobre ela.

Sua necessidade inicial de odiar traduz, num primeiro plano, o desejo de não mais assumir uma conduta passiva diante da decepção e do sofrimento, e, num segundo plano, revela um desejo secreto de reagir espontaneamente, de libertar-se de seus entraves humanísticos e, talvez, reencontrar uma identidade menos recalcada, cuja liberdade inerente não seja cerceada por regras, sejam elas morais ou racionais, que compõem uma falsa liberdade escravizadora.

Nesse sentido, o animal é particularmente significativo, pois existe na plenitude da

liberdade, de forma livre e amoral. Do animal, por ser considerado irracional, não se espera a obediência a regras nem a consciência delas. A moralidade, que se sustenta graças à convenção, é, portanto, mais um elemento cultural do homem, mais uma questão que pertence ao universo humano e que não se coloca para os animais. Daí porque, ainda que os animais do zoológico estejam presos em jaulas, retirados de seu habitat natural, a mulher os considera mais livres do que ela que, “[...] rodeada pelas jaulas, [está] enjaulada pelas jaulas” (p.157). A moralidade humana média constitui-se num componente que, em vez de conduzir o homem à plenitude, acaba aprisionando-o.

Um sentimento ambíguo acompanha a mulher em sua trajetória através do jardim zoológico, pois ela, em vários momentos em que se encontra diante do animal, experimenta sentimentos contraditórios, de familiaridade, de identificação, e, ao mesmo tempo, de estranhamento. O olhar do quati já perturba a mulher e faz com que o referido sentimento ambíguo traspasse o discurso, provocando uma inversão de perspectiva, resultante do embaralhamento do olhar do animal com o da mulher. Assim, por um momento, o narrador conduz a mulher a assumir a perspectiva do bicho. Ela sente que está dentro da jaula, de onde olha um quati livre, de onde olha o mundo. Nesse instante, tem-se a sensação de que o foco narrativo desloca-se e adentra a jaula do bicho.

Há em toda a obra de Clarice Lispector uma mirada insistente que denuncia a crença humana em um equilíbrio entre as coisas no universo, como se fosse possível haver harmonia entre os seres no mundo, harmonia no sentido de coisa resolvida. Justamente por buscar essa harmonia, o homem, diante do desconhecido, do diferente, sente-se ameaçado e, em vez de encará-lo para compreendê-lo na diferença, geralmente tenta apagar os traços distintivos da coisa, com o intuito de torná-la familiar, reconhecível. É como se, vencida a diferença, a harmonia estivesse garantida.

A narrativa de Clarice Lispector mostra repetidas vezes que essa crença é ilusória, pois o equilíbrio constante, a paz definitiva e duradoura, não existem. Uma espécie de crédito ao desequilíbrio permeia os escritos da autora, algo como uma constatação de que as desigualdades e diferenças proliferam no mundo e que, paradoxalmente, o equilíbrio possível nele, na natureza, é garantido pela própria desarmonia, pelo convívio mesmo das diferenças.

Essa noção, presente em vários escritos da autora, aparece nas palavras do narrador do conto “Amor”:

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. **A moral do Jardim era outra.** (1990, p.36, grifo nosso).

A angústia da personagem diante da situação paradoxal de fartura e fome revela uma expectativa frustrada de harmonia, a crença numa *moral*, no sentido de lei, que não corresponde à do “Jardim”. As diferenças, as desigualdades, as desproporções, o torto, o feio, a miséria, a fome, a morte, todos esses componentes que parecem perturbar a paz e a beleza do mundo humano, são inevitáveis, porque dele fazem parte. O narrador alerta para o fato de que, apesar do desconforto humano diante das contradições do mundo, não há como fugir dessa *moral*, dessa espécie de lei natural que comanda tudo. O sentimento de impotência e aprisionamento, inevitável diante da situação, aparece também no conto que estamos analisando: “A jaula era sempre do lado onde ela estava” (p.162).

Anna Klobucka (1987, p. 163), em uma análise do conto “O Búfalo”, faz referência à prisão humana:

[...] este conjunto de jaulas, miniprisão, evoca uma associação geral com

a característica sobressalente da condição humana dos protagonistas¹⁰ [...] são mulheres e homens aprisionados nas suas identidades fixas e limitadas, alienados e isolados da realidade exterior e dos outros seres humanos pelas grades de uma jaula invisível.

A prisão apontada por Klobucka ressalta a condição pessoal dos protagonistas, referindo-se às circunstâncias particulares em que se encontram esses indivíduos especificamente. Entendemos, no entanto, que a idéia de prisão evocada pelo conto vai além da esfera do indivíduo e estende-se a todos os seres humanos, uma vez que é resultante da situação do ser humano *diante do* e *no* mundo. Dessa forma, o texto aponta para prisões de naturezas diferentes: se a prisão dos animais é física, a da mulher é psíquica, de ordem moral e ideológica; se a prisão deles é eventual, esporádica, pois nem todos os bichos do mundo estão enjaulados, a dela, a prisão do homem, ao contrário, é geral e universal, já que os seres humanos estão invisivelmente aprisionados em sua construção humanística. Ou seja, os bichos, ao contrário do que parece, são mais livres do que o homem.

Ao analisar *A paixão segundo G.H.*, Benedito Nunes (1995, p.132) faz também referência à liberdade dos animais na obra de Clarice:

Os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada – nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros – seria capaz de anular.

Ou seja, mesmo enjaulados, os bichos na obra de Clarice Lispector são livres, condição que os contrapõe ao homem que, embora aparentemente livre, sente-se aprisionado pela humanização.

¹⁰ Klobucka usa *protagonistas* no plural porque, no ensaio citado, ela analisa também um conto de Júlio Cortázar, intitulado “Axolotl”. A autora está, portanto, referindo-se aos protagonistas de duas narrativas diferentes.

A mulher de “O búfalo” (1990), de certa forma, identifica-se com o animal, o que se revela pelo fato de que cada bicho com que ela interage sofre uma projeção sutil de sentimentos tipicamente humanos, tais como amor e religiosidade: os leões se amam; a girafa é inocente; o hipopótamo materializa o amor humilde; os macacos são felizes e o macaco velho desperta nela o sentimento de compaixão; o elefante tem olhos bondosos; o camelo é a própria paciência; o quati, apesar de travar com ela um contato que quase lhe proporciona o ódio, é ainda descartado por ser curioso e ingênuo. Quando a projeção acontece, a mulher descarta o animal, talvez porque perceba nesse processo o reflexo dos sentimentos humanísticos que não lhe interessa manter.

Nesses bichos, a protagonista parece identificar não apenas a expressão do amor humanizado, mas todo um conjunto de comportamentos que compõem o que o homem concebe como *o humano* e dos quais ela própria não consegue se desvencilhar. Apenas o búfalo, em sua tranqüila neutralidade, indiferente a tudo, sobretudo a ela, parece livre de qualquer sentimento que possa desviá-la de sua meta. A mulher escolhe-o porque procura um animal o mais selvagem possível, o mais bicho, distante de qualquer contaminação pelo contato com o humano, aquele que esteja mais próximo de sua condição original de animalidade.

Não há, no entanto, antropomorfização, uma vez que essa atribuição de sentimentos humanos aos animais não provém do narrador, não sendo, portanto, intrínseca à representação deles. A projeção é resultado da atitude da própria personagem diante dos bichos. Essa particularidade quanto à aparência de antropomorfização dos bichos, aliás, é um fato comum na obra da escritora e revela, como já mostramos no capítulo anterior, uma preocupação em questionar o humanismo que move esse processo.

Conseguido no texto por meio do discurso indireto livre, o efeito de identificação da

protagonista em relação aos bichos é comentado por Lúcia M. Galetti (2001, p. 28):

[...] a protagonista do conto “O búfalo”, incorpora os qualificativos zoomórficos num exercício, para usar de expressão do próprio narrador, de artesanato interno num processo de *autofagia* que denuncia a ela a necessidade visceral de ser como os bichos. Esse processo parece ser responsável também pela identificação identitária da personagem de vez que, como aos bichos, lhe é imputado apenas o estatuto de fêmea (mulher), nivelando-a em relação aos animais em geral. (grifo da autora)

A metamorfose da personagem, que desde o momento em que entrou no jardim zoológico já se iniciara, alcança o ponto extremo na acareação com o búfalo. No encontro dos olhares da mulher e do bicho ocorre uma identificação profunda, algo como uma comunhão entre eles, como se a natureza de ambos se tocasse: “E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente” (LISPECTOR, 1990, p. 167).

Uma atmosfera ritualística envolve a trajetória da mulher em direção ao animal, passando por sete bichos até encontrar o búfalo, cujo olhar a leva a um estado de êxtase. Esse percurso parece compor um ritual encantatório e sagrado. Os bichos constituem um itinerário que ela precisa percorrer para alcançar o que buscava (o ódio) e, sobretudo, o que não buscava, pelo menos, não explicitamente: o auto-conhecimento. Nessa experiência, a mulher experimenta uma transformação anímica, que a leva do sentimento de mágoa, rancor e vontade de ódio, a um estado quase onírico, de entorpecimento, inocência e tranqüilidade.

Outro fato que possibilita estabelecer ligações com o discurso religioso é a apresentação dos animais em imagens que aludem a símbolos importantes para o cristianismo, como o Cristo crucificado na imagem do macaco com “os braços descarnados abertos em crucifixo, o peito pelado exposto sem orgulho” (p.158). Esse macaco evoca diretamente o episódio bíblico da crucificação de Cristo, parodiando-o, já que coloca o

animal no lugar do homem. O Cristo foi submetido à violência e ao sofrimento que, segundo o relato bíblico, foram necessários para salvar a humanidade. A imagem do macaco em crucifixo pode ser entendida como uma referência dramática à violência que a *humanização* impõe à animalidade dos bichos e à do próprio homem. A animalidade dos bichos é violentada não apenas com o cerceamento da liberdade física, como acontece com os animais de jardins zoológicos, mas de diversas outras formas. A violência à animalidade dos homens, se assim se pode dizer, estaria no constante recalque de seus traços mais primitivos, na tentativa de, se não extingui-los, pelo menos apagá-los, na *humanização*?

Há, ainda nesse conto, outras imagens e expressões que nos conduzem ao cristianismo, tais como: “pureza e veneração” (p.166), “sagrado sangue e triunfo” (p.162), “bestas que [...] se cristianizam” (p.163), a idéia do perdão constituído pelo ódio (p.163), dentre outros. Esses elementos ajudam a despertar a sensação de que a missão da mulher no jardim zoológico encerra algo de místico, “[sua] vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo, a fêmea rejeitada espiritualizara-se na grande esperança” (p.162-3).

Além da recorrência ao motivo religioso, são dignas de nota as inúmeras referências à morte, as quais vão se acentuando com a aproximação do desfecho: “cova”, “ela mataria”, “sensação de morte às gargalhadas”, “missão mortal”, “velha assassina solitária”, “assassina incógnita”, “pessoa recém-morta”, “a morte zumbia nos seus ouvidos”, “mortal brancura”, “mútuo assassinato”, “punhal”. Essas ocorrências, que também denotam o acontecimento secreto que está em processo, contribuem para o tom trágico que permeia todo o conto e que vai crescendo até atingir seu extremo, o “mútuo assassinato”, momento do confronto entre os olhares da mulher e do búfalo. Eis o momento máximo de tensão na narrativa.

Essa morte simboliza, numa primeira instância, o fim da submissão da mulher a um

amor não correspondido. Mas essa morte também, e principalmente, representa o término de um estado, de uma etapa, a morte de uma identidade. O rompimento é tão intenso que a mulher desfalece, porém, antes de seu corpo tocar o chão, ela vê “o céu inteiro”.

Eis o momento sublime e final de iluminação, de tomada de consciência. O êxtase. Estado efêmero de consciência pura que é já inconsciência, desmaio. A experiência de contato com a natureza do bicho não é vivida conscientemente pela mulher, já que ela desmaia no momento crucial. A zona de fronteira em que parece se desmanchar o limite entre a consciência e a inconsciência, em que ambas se tocam, embora atingível, é inapreensível, assim como as demais zonas de contato, onde parecem não mais se distinguir as fronteiras convencionalmente delimitadas, como eu/outro, homem/animal.

O ponto máximo do conflito *eu/outro*, nos textos de Clarice Lispector em que há o embate homem/animal, ocorre quando os olhares do bicho e da personagem humana se cruzam, porque nesse momento os olhos do animal são vistos como capazes de enxergar. A personagem humana olha nos olhos do animal e se percebe sendo vista por ele, que, por ser caracterizado como um bicho qualquer, tem um olhar silencioso e intransponível para ela.

Esse tratamento é raro na representação literária do animal, já que é bastante comum a antropomorfização por meio do preenchimento do olhar do animal com um ponto de vista essencialmente humano. Assim, mesmo que esse animal antropomorfizado realize a ação de olhar, ele, por assim dizer, não vê, não *enxerga*. Seus olhos funcionam como uma máscara para a visão humana. Embora olhe, ele não é reconhecido como sujeito observador.

Na obra de Clarice Lispector, como não é atribuído um conteúdo humano para o olhar do bicho, aquilo que ele vê é algo que a personagem humana não conhece, não reconhece, algo a que ela não tem acesso. O olhar indecifrável do animal incomoda, causa



um desconforto na personagem, algo como uma ameaça, porque funciona como uma barreira ao olhar dela. “Pareço ter certo horror daquela criatura viva que não é humana e que tem meus próprios instintos embora livres e indomáveis” (LISPECTOR, 1993, p.54). Quanto mais ela tenta decifrar a consciência do bicho, mais se projeta para dentro de si mesma. Assim, por ser intransponível, esse olhar leva a personagem a interpretar no olhar do animal pensamentos que nada mais são do que a projeção dos seus próprios pensamentos.

É o que ocorre com o protagonista do conto “O crime do professor de matemática”, que se desfaz de seu cão porque este o olha “inquisidoramente”. exigindo dele que seja um homem, um ser humano. A presença e o olhar do animal empurram essa personagem ao conflito e ao desnudamento de si própria. Diante do olhar mudo do bicho, o homem sente o desconforto de ver a si mesmo, de ver a própria face:

Às vezes, sentado sobre as patas diante de mim, como me espiavas! Eu então olhava o teto, tossia, dissimulava, olhava as unhas. Mas nada te comovia: tu me espiavas. A quem irias contar? Finge – dizia-me eu -, finge depressa que és outro, dá a falsa entrevista, faz-lhe um afago, joga-lhe um osso – mas nada te distraía: tu me espiavas. Tolo que eu era. Eu fremia de horror, quando eras tu o inocente [...] mas tu possuíste uma pessoa tão poderosa que podia escolher: e então te abandonou. Com alívio abandonou-te. Com alívio sim, pois exigias – com a incompreensão serena e simples de quem é um cão heróico – que eu fosse um homem. (LISPECTOR, 1990, p. 152-3).

Jacques Derrida (1999), no ensaio “L’animal que donc je suis”, desenvolve considerações sobre a perspectiva de ser levado em conta o olhar do animal. O filósofo afirma que o olhar intransponível do bicho leva o homem a uma situação extrema e incômoda de enfrentamento com a alteridade e procura refletir sobre os efeitos que essa inversão de perspectiva pode provocar no pensamento humano, no próprio sentimento *de humano* do homem.

Ele [animal] tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada jamais me leva tanto a pensar essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo, senão esses momentos em que eu me vejo sendo visto desnudo sob o olhar de um gato (DERRIDA, 1999, p.263).

O incômodo revela que, de alguma forma, o homem sente-se ameaçado pelo animal, pelo olhar dele. Diante do bicho, o homem é obrigado a fazer um movimento auto-reflexivo, a ver a si mesmo, não só porque o olhar do animal é silencioso, mas porque ele possui algo que o homem não identifica, porém com o qual *se* identifica, algo, portanto, recalcado na identidade humana.

É o que se verifica na ação do professor de matemática, que, diante do desconforto de se saber sendo olhado por seu cão José, tenta livrar-se do incômodo, abandonando o bicho; ou na mulher do zoológico, que foge dos olhares inquietantes do macaco velho e do quati; ou no explorador francês, que, desestabilizado pelo encontro de um ser tão pouco humano como Pequena Flor, sente necessidade de nomeá-lo de acordo com suas referências humanas. Ou seja, o humano se resolve a partir da exclusão do *outro*, do estranho, do animal.

O impulso humano de excluir o *outro*, o bicho, aparece claramente no conto “A quinta história”, de *Felicidade Clandestina* (LISPECTOR, 1998), no qual uma narradora conta, em cinco versões, como matou as baratas de seu apartamento. Essa narrativa apresenta alguns pontos em comum com o romance que estamos analisando: o narrador é uma mulher que mata baratas na área de serviço do apartamento em que mora. Entretanto, G.H. mata o inseto, pode-se dizer, de fora para dentro, espremendo-o na porta do guarda-roupa e fazendo emergir a massa branca de que ele é composto internamente; a mulher das baratas, ao contrário, mata-as “de dentro para fora”, oferecendo-lhes a massa branca mortal (mistura de açúcar, farinha e gesso), que as endurece internamente, esturricando-as.

A ação dessa mulher assemelha-se mais à dos protagonistas arrolados acima do que à de G.H., uma vez que, por causa do incômodo provocado pelo animal, ela procura eliminar, excluir as baratas, livrando-se delas. A reação de G.H. vai no sentido contrário, pois, ao invés de fugir, de tentar dissimular, a protagonista entrega-se à sua experiência, ingerindo a substância interna do bicho e enfrentando as consequências de sua opção.

O bicho incomoda tanto porque obriga o homem a ver o que não quer ver, circunstância que é comentada por Derrida (1999, p.263):

[...] como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito 'animal' me leva a ver o limite abissal do humano: o inumano ou 'a-humano', os fins do homem, a saber, a passagem das fronteiras após as quais o homem ousa anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele crê se dar.

Comentando o posicionamento dos pensadores acerca do assunto, esse filósofo formula uma hipótese de divisão dos diferentes discursos sobre o animal em dois tipos: no primeiro grupo, estariam as pessoas que sempre consideraram o animal como sendo objeto de observação, mas nunca como sujeito observador, ou seja, aquelas que estudaram o animal, sem jamais ter levado em conta a hipótese de terem sido vistas por ele. Segundo Derrida, o animal é, para esses pensadores, um teorema, uma coisa vista e não vidente¹¹.

O outro grupo vislumbrado por Jacques Derrida é o de pessoas que confessam ter sobre si o olhar do animal, isto é, categoria de pessoas que admitem a possibilidade de um olhar mútuo, em que homem e animal sejam tanto observadores, quanto objetos de observação. O filósofo esclarece, entretanto, que não encontrou ainda nenhum representante deste grupo, nem teórico, nem filósofo, jurista ou cidadão. Entendemos que,

¹¹ Derrida (1999, p. 263) sugere, inclusive, que essa hipótese de olhar pode até ter ocorrido a esses pensadores, mas que eles provavelmente devem tê-la denegado, motivados pelo incômodo da experiência. A denegação do olhar do animal pelo homem, como afirma esse autor, é sintomática e pode, por isso, revelar algo próprio do homem.

pelo tratamento literário que dedica ao animal, a obra de Clarice Lispector poderia ser incluída nessa segunda categoria apontada por Derrida, uma vez que o animal é apresentado como sujeito de um olhar que, por ser percebido pelas personagens humanas, causa-lhes mal-estar, levando-as a refletirem sobre a própria identidade.

A inversão de perspectiva, referida por Derrida, na relação homem/animal integra vários escritos de Clarice Lispector, dentre os quais, o conto que estamos analisando:

Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos.

E os olhos do búfalo olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente (1990, p. 167).

Em sua jornada no jardim zoológico, a mulher descobre nos animais esse olhar de que fala Derrida. Apesar de visivelmente perturbada desde o início da narrativa, o desequilíbrio da mulher aumenta gradativamente, à medida que ela encontra os bichos e percebe a visão deles: o olhar do macaco velho inspira-lhe um sentimento que a faz desviar o rosto; o olhar incisivo do quati já a perturba: “Nunca poderia odiar o quati, que no silêncio de um corpo indagante a olhava. Perturbada, desviou os olhos da ingenuidade do quati. O quati curioso lhe fazendo uma pergunta como uma criança pergunta” (p.162). Entretanto, somente depois de ser encarada pelo búfalo e principalmente após experimentar o mal-estar por perceber-lhe a visão, é que a mulher atinge o estado de êxtase. Algo semelhante, porém de forma ainda mais dramática, ocorre no romance *A paixão segundo G.H.*, cuja protagonista, como veremos, experimenta uma tomada de consciência extrema, tão contundente que a leva à perda da própria identidade, inclusive da identidade humana.

Essa experiência pouco comum é incômoda para o ser humano porque, como já dissemos, acuado pelo olhar incisivo do bicho, o homem não tem como não ver a si mesmo, não pode mais dissimular. Os olhos do bicho silenciam uma ameaça. Por isso o

professor de matemática, do já mencionado conto de Clarice, abandonou o cão que tanto estimava: José, o cão, “sentado sobre as patas” (1990, p.152), como uma esfinge¹², espiava seu dono, *exigindo* dele que fosse um homem. Um olhar silencioso questionando a identidade humana de seu dono.

A figura da esfinge, providencial neste contexto, aparece diretamente no conto que estamos analisando neste capítulo. No início de seu passeio, a mulher, por meio do discurso indireto livre, vê na atitude de uma leoa que se senta sobre as patas, a “reconstituição” de uma cabeça de esfinge. O gesto da leoa, semelhante ao do cão, faz ressoar nessa narrativa de Clarice Lispector a história do monstro mitológico que possuía corpo de leão e cabeça de mulher.

Esse ser mitológico representa uma ameaça para o homem porque condiciona a sobrevivência deste à solução da pergunta que coloca. Ou ele se reconhece na descrição feita pelo monstro, ou é por ele devorado. Para reconhecer-se, é preciso conhecer-se. O enigma pode ser interpretado como uma alusão à questão da definição do humano, sendo que, para o homem, *reconhecer-se* torna-se então vital. Na lenda, para a sorte dos tebanos, Édipo surge e soluciona a questão. Na história da humanidade, entretanto, apesar do grande esforço empreendido por inúmeros pensadores e cientistas, o homem jamais conseguiu decifrar o humano, sendo este, ainda hoje, um grande enigma para ele.

No contexto do conto, a recuperação da figura da esfinge pela leoa, além de sugerir uma identificação da fêmea humana com a fêmea felina¹³, é mais um elemento a denunciar que, nesse texto de Clarice Lispector, assim como em outros em que o animal aparece, o

¹² Na mitologia grega, a esfinge indagava aos homens: “Qual é o ser que anda de manhã com quatro patas, ao meio-dia com duas, e, à tarde, com três e que, contrariamente à lei geral, é mais fraco quando tem mais pernas?” (BRANDÃO, 1991, p.387-8). A solução do enigma era o homem, que quando pequeno engatinha sobre quatro membros; quando adulto, anda sobre duas pernas; e, na velhice, caminha apoiado num bastão.

¹³ Há uma conotação de erotismo e crueldade ligada à esfinge, cuja feminilidade era exaltada pelos artistas gregos. Nesses casos, a esfinge era apresentada como uma cantora terrível, que com seu canto atraía os

que está em jogo é a relação entre a questão da animalidade e a da identidade humana. O animal, assim como a esfinge, também representa uma ameaça para o homem: “decifra-me ou te devoro!” Se diante da esfinge o homem precisa decifrar o enigma para não ser destruído; diante do animal, o desafio é desvendar o mal-estar, o desconforto que este lhe provoca, para poder decifrar a natureza do humano e, assim, entender a própria identidade humana.

homens para devorá-los. (BRANDÃO, 1991, p. 387-8)



4.2. A NEUTRALIDADE VIVA

A protagonista de *A paixão segundo G.H.* (1995), ao entrar no quarto da empregada, é surpreendida por um espaço absolutamente iluminado, onde não há nada por organizar, o que assusta a mulher burguesa que sentia segurança e utilidade em realizar tarefas desse tipo. A inesperada limpeza do quarto, somada ao inusitado de silhuetas vazias de um homem, uma mulher e um cachorro, desenhadas com carvão na parede branca, desencadeia um doloroso processo de autodescoberta, uma experiência extrema que acarreta a desintegração da personalidade da personagem, empurrando-a para a perda da identidade humana. Esse processo radical de desestabilização tem seu ponto extremo com a ingestão, por G.H., da massa branca que sai de dentro de uma barata que ela esmaga.

A busca inicial da personagem, ao contrário da mulher do conto já analisado, não é o encontro com um bicho, mas é isso que, na verdade, acontece. Portanto, a busca de G.H. também sofre um desvio à sua revelia, fazendo com que o desenrolar dos fatos fuja totalmente ao seu controle. Desvio característico entre as personagens de Clarice Lispector e que parece não ser ignorado pela própria narradora:

Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a "verdade" fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho (1995, p. 113).

É claro que a experiência profunda e irremediável por que passa a personagem não é acionada exclusivamente pelo embate com a barata, pois ocorre de forma gradativa, por meio de várias situações de confronto com a alteridade. A empregada, ainda que com sua ausência, é o primeiro *outro* a ser enfrentado por G.H. em sua jornada dominical: "Janair

era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência" (p. 44). A moça, enquanto esteve presente, não foi vista pela patroa como sujeito detentor de um ponto de vista, inclusive sobre a própria G.H. Esse reconhecimento acontece apenas quando a protagonista, diante do desenho deixado na parede, depara-se com algo que escapa ao seu controle e que ela apreende, de certo modo, como sendo uma avaliação de sua conduta e de sua pessoa. Ou seja, na parede ela descobre que Janair, apesar da situação de sujeição social, possuía um olhar livre e crítico.

A partir desse primeiro contato com a alteridade, a protagonista perscruta, aos poucos, o espaço interior e exterior, enfrentando os *outros* que surgem. Um deles é o homem com quem G.H. teve uma relação amorosa, e cuja lembrança ressurgiu diversas vezes ao longo de toda a narrativa como um espectro a se aproveitar de sua situação de fragilidade emocional e intelectual. As figuras na parede, independentemente de serem de autoria da empregada, também funcionam como *outros*, suscitando na protagonista reações e reflexões profundas, como veremos mais adiante.

Entretanto o contato de G.H. com a alteridade atinge seu ponto máximo diante da barata, que, por não ser humana, coloca a personagem diante de uma experiência-limite para sua própria condição de humana.

Esse embate com a barata obriga a mulher a fazer um movimento auto-reflexivo, em que ela mesma se torna um *outro*, como comenta Benedito Nunes (1995, p.107): "O olhar no espelho já assinala o desdobramento do sujeito, que se vê como um *outro*, objetivo e impessoal. Antes de sua experiência de confronto com a barata, G.H. sentia-se, convém recordá-lo, vigiada por um olho, como se vivesse dentro de um espelho [...]". O momento do romance a que Nunes faz referência merece ser citado: "Um olho vigiava a minha vida. A esse olho, ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana,

ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens” (p.32).

O objetivo da mulher era organizar o suposto caos do cômodo, como sempre fizera com sua vida, para manter um equilíbrio. No entanto, o ato de ingressar no quarto determina o inexorável desmanche de todo o mundo humano que G.H. construía até então. A aparente estabilidade social, emocional e até intelectual que ela conquistara e mantinha com sua vida tranqüila e superficial é estilhaçada, deixando exposta a fragilidade de sua própria condição de humana. Ela de alguma forma pressentira sempre a fraqueza desse equilíbrio, mas evitara enfrentá-lo. A entrada no quarto é um acontecimento que impossibilita G.H. de continuar adiando o encontro com sua própria consciência, levando-a a flagrar uma desorganização caótica por trás de sua imagem cristalizada. E a narradora tem consciência da transformação que se processa: “Mas é que eu já não podia mais me amarrar” (p.63).

G.H., a narradora, sabe o quão instável é o equilíbrio que, em meio à sua jornada no quarto, ela atinge fugazmente e relaciona-o a *ser/estar vivo*: “Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei. É um tão alto equilíbrio instável que sei que não vou poder ficar sabendo desse equilíbrio por muito tempo – a graça da paixão é curta” (p.175).

A protagonista é alguém que, antes de se deparar com a barata, sentia-se segura e confortável no seu mundo humano organizado. Habitando a cobertura de um edifício, ela sempre circulara na superfície da vida, conseguindo evitar o contato desagradável com o desequilíbrio subterrâneo. O edifício funciona como uma metáfora da identidade humana que G.H. perde:



G.H. vivia no último andar de uma superestrutura, e, mesmo construído no ar, era um edifício sólido, ... E isso havia séculos vinha acontecendo, com as variantes necessárias ou causais, e dava certo... Mas, exatamente o lento acúmulo de séculos automaticamente se empilhando era o que, sem ninguém perceber, ia tornando a construção no ar muito pesada, essa construção ia-se saturando de si mesma. (p. 72)

Se a entrada no quarto interrompe esse estado de latência, o encontro com a barata torna impossível a volta. Movida por um sentimento misto de medo e curiosidade, a personagem vai, então, entregar-se a esse confronto com o *outro*, o animal, trilhando um caminho que, no fundo, consiste em *desvendar*, *desmascarar* a identidade humana que emerge das representações que o homem faz de si mesmo. Aliás, dentre todas as personagens de Clarice, G.H. é a que enfrenta radicalmente o desmanche de seu mundo humano, entregando-se aos acontecimentos.

A protagonista é identificada apenas pelas iniciais do que seria seu nome, duas letras consecutivas do alfabeto: G.H. Essa identificação, no contexto social em que se insere a personagem, pode parecer uma sugestão da superficialidade e convencionalidade das relações sociais. Entretanto, diante da forma como vão se desencadear os fatos e as questões que eles vão suscitar no texto, as iniciais sugerem uma alusão ao modo como os indivíduos, enquanto seres humanos, reconhecem-se uns aos outros. De acordo com Benedito Nunes (1995, p. 107), a nomeação vaga da personagem denota a apreensão exteriorizada que ela fazia de si mesma, antes da experiência no quarto: “O seu modo [de G.H.] de ser era então um modo exteriorizado de ver-se e de ser vista pelos outros. Um rosto no espelho e as iniciais de seu nome, eis tudo o que de si mesma apreendia”.

Como a narrativa é um relato que a narradora-personagem faz de sua experiência dramática, o discurso apresenta sinais do seu estado de desequilíbrio e da perda de identidade que ela experimenta. Instaura-se, assim, uma situação ambígua com relação à apresentação da personagem apenas pelas iniciais de seu nome, pois não há como saber se

essa é a forma como a personagem sempre se reconheceu ou se essa nomeação vaga já é um sintoma da perda de identidade sofrida pela narradora-personagem. Ou, ainda, se são as duas coisas em momentos distintos: antes e depois da experiência com a barata. No *antes*, G.H. está gravado nas malas da personagem, que recorre a esse fato para definir-se. “Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu” (p. 36). No *depois*, as iniciais surgem no relato para indiciar *quem/o que* ela era antes da experiência, o que significa, por sugestão, que no *durante* e no *depois* ela perde o nome, a identificação, a identidade.

Há um outro elemento que apresenta relação ambígua com o passado e o presente de G.H.: as figuras pintadas na parede do quarto. Elas podem, num primeiro momento e no nível do enredo, ser entendidas como uma referência esvaziada à vida pregressa da patroa, algo como um “recado” deixado por Janair. O desenho também pode ser uma alusão à vida futura de G.H., a que surgirá após ela ter passado pelo processo de esvaziamento, de sua história e de sua identidade humana. Lidas assim, as figuras desenhadas por Janair¹⁴, assim como a identificação da protagonista apenas por iniciais, seriam uma referência tanto ao passado quanto ao futuro de G.H.

O questionamento da narradora em relação à futilidade da mulher burguesa que sempre fora e em relação à tentativa de descrever um perfil próprio revela que ela, apesar da situação de desequilíbrio em que se encontra, tem consciência não apenas da própria condição humana, mas também do poder que no ato da narração ela possui, por ser quem conta a história.

Preciso saber, preciso saber o que eu era ! Eu era isto : eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão, e minha última e tranqüila ligação amorosa

¹⁴ Note-se a proximidade sonora do nome *Janair* com *Jano* (*Janus*), o que sugere ser o primeiro uma derivação do segundo. Jano, deus mitológico, é representado com a face voltada para frente e para trás, numa referência a seu poder de ver o passado e o futuro (BASTOS, 1959, p.126). Assim, o mito possibilita-nos interpretar nos desenhos de Janair uma alusão ao passado e ao futuro de G.H.

dissolvera-se amistosamente com um afago, eu ganhando de novo o gosto ligeiramente insípido e feliz da liberdade. **Isto me situa?** (p. 28, grifo nosso)

Após sua experiência dramática, G.H. está confusa, não compreende o que lhe aconteceu, não sabe o que fazer disso. O que ela reconhecia como sua identidade humana foi desmanchado, por isso, ela necessita organizar os acontecimentos que viveu para tentar compreendê-los e, desta forma, reorganizar seu mundo interior, humano. O ato de narrar, segundo a própria G.H., é o meio pelo qual ela pretende recuperar o equilíbrio: “[...] eu me prometo que talvez até o fim deste relato impossível talvez eu entenda, oh, talvez pelo caminho do inferno eu chegue a encontrar o que nós precisamos” (p.77).

A finalidade do itinerário que é a *paixão da* G.H. personagem e *segundo* a G.H. narradora, como afirma Olga de Sá (1993, p.124-5), é “desvelar o ser contra a linguagem (fazendo linguagem), contra a razão que o encobre, contra a transcendência [...] que o ultrapassa”.

O título do romance, aliás, retoma diretamente as narrativas bíblicas que relatam vida, paixão e morte de Jesus Cristo, e com os quais guarda várias semelhanças¹⁵. A *paixão de Cristo*, narrada por quatro dos apóstolos que testemunharam sua trajetória, representa o sofrimento humano diante (e por causa) dos homens para salvar a humanidade da perdição. No romance, a *paixão de* G.H., narrada por ela mesma (porque sobreviveu à experiência, mas não transcendeu), representa o sofrimento humano diante do *outro*, do animal, sofrimento que, como veremos, leva-a à perda da identidade humana.

Um dado interessante é o fato de o romance ser composto por 33 capítulos¹⁶, número

¹⁵ Olga de Sá, em sua análise sobre esse romance, aponta algumas dessas semelhanças. O título, por exemplo, retoma a conhecida expressão “A paixão de Jesus Cristo segundo Lucas”, ou “A paixão de Jesus Cristo segundo Marcos”. A expressão refere-se aos relatos do sofrimento de Cristo, feitos pelos apóstolos Mateus, Lucas, João e Marcos nos Evangelhos (cf. capítulo “Paralelismo bíblico e paradoxo” In SÁ, 1999, p. 130-155).

¹⁶ Nas páginas 152-4, Olga de Sá apresenta uma relação das frases que iniciam e terminam os capítulos. Ali o romance é apresentado como sendo constituído por 34 capítulos, ao passo que, na página 155, o esquema que

que corresponde à idade de Cristo quando de sua morte, ou seja, quando de sua “paixão e morte”. Essa correspondência é significativa nesse contexto de retomada das narrativas bíblicas que contam justamente esse episódio da vida de Jesus Cristo.

Se a trajetória, a *via crucis* da personagem foi a desagregação, a que a narradora tentará trilhar será contrária, será a reconstituição, se não da identidade, pelo menos da experiência por ela vivida. A G.H. personagem, escultora, embora quisesse, não pôde realizar sua arte de dar forma à matéria amorfa, de extrair do barro a forma. A G.H. narradora, tocando a questão do narrador como sujeito que detém a arte de moldar as palavras, tenta criar, dar forma à própria G.H. e à sua trajetória.

A experiência da protagonista retoma a metáfora primordial da criação, pois, nos dois casos, é tirando, desbastando uma determinada matéria que “nasce”, digamos assim, a obra, o *ser*. Porém G.H., a personagem, inverte o processo, já que não extrai a forma perfeita da matéria amorfa, e sim, ao contrário, *desfaz* a forma tida como perfeita, a identidade humana, desmanchando-a, desbastando-a até chegar à matéria amorfa. O resultado de sua obra é a própria desumanização.

Procedimento semelhante verifica-se na escritura do romance de Clarice, porque ele subverte as categorias que compõem a narrativa tradicional. São abandonadas, assim, a organização lógica e as limitações de tempo, de espaço e de causalidade. Esse processo é fundamental tanto para o enredo quanto para a estrutura da narrativa que estamos analisando, revelando-se também um elemento importante para o próprio fazer literário da escritora.

Após a experiência no quarto, a mulher que viveu os fatos não é a mesma que, no dia seguinte, o agora da enunciação, vai narrá-los e este *a posteriori* da narração faz com que

apresenta a estrutura simétrica dos capítulos, relaciona 36 capítulos. Conforme verificamos na edição de 1995



todo o ato de narrar fique comprometido com a desintegração sofrida pela protagonista. A consciência está ainda desestabilizada e seu olhar desintegrado é um filtro inevitável pelo qual vão passando os fatos ao serem narrados. O resultado desse ponto de vista tão particular é um discurso repetitivo, aparentemente aleatório e ilógico, a única forma possível para tentar relatar a experiência vivida por G.H.. Benedito Nunes (1995, p. 140) comenta essa aparente ausência de lógica do relato de G.H., característica que se constitui num recurso estilístico assumido pelo texto:

[...] a repetição subverte a lógica do discurso, entendido este como sendo um conjunto de representações ordenadas. Ou melhor: o discurso se desenvolve aumentando e mostrando a irrepresentabilidade das coisas.

Dessa forma, pode-se dizer que, desmontando, desfazendo a forma tida como perfeita, ou seja, o romance tradicional, vai sendo gerada uma narrativa peculiar, que se pretende amorfa, mas que de fato apresenta uma estrutura caprichosamente elaborada. É possível detectar, nessa forma de representação da realidade, uma proposta, ainda que implícita, de busca do que se poderia chamar de um “realismo imediato”, voltado para a interioridade da consciência organizadora do discurso.

Essas considerações sobre a ficção de Clarice conduzem-nos, mais uma vez, às reflexões de Auerbach sobre a narrativa moderna. O crítico salienta que os textos de alguns escritores, como Virgínia Woolf, apresentam certas peculiaridades com relação à forma de estruturação, as quais são determinadas por um impulso de reprodução do “vaguear e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões” (1971, p.470).

Lígia C. M. Leite (1984, p.91), no comentário que faz ao ensaio desse autor, sintetiza de forma clara e precisa as idéias dele:

e também na edição crítica (1988), o romance é composto por 33 capítulos.



Auerbach analisa o fenômeno da **ficção moderna que se estrutura desestruturando-se aparentemente, pela tentativa de expressar o processo mutável e contraditório do psiquismo humano**, alterando também radicalmente a maneira de conceber o tempo e o espaço” (grifo nosso).

O fenômeno de que tratam esses críticos coincide com os aspectos que acabamos de apontar no romance de Clarice e, portanto, as considerações que eles tecem a esse respeito aplicam-se perfeitamente ao nosso estudo. Como já dissemos, a narrativa dessa escritora, seguindo um impulso de captar e acompanhar a fluência do pensamento, assume propositalmente uma aparência de desestrutura, de desorganização, de caos, que cria a ilusão de que o texto está se desintegrando.

Apesar de a G.H. narradora não conseguir realizar seu objetivo inicial, ou seja, decifrar sua experiência com o bicho para poder reorganizar sua identidade, seu mundo humano que foi solapado, ao tentar fazê-lo, ela consegue outro feito. Justamente por simular um relato caótico e desorganizado, que parece acompanhar a desordem de um fluxo de memória que está à deriva, é que o texto disfarçadamente conduz o leitor ao centro do próprio acontecimento. Esse recurso confere à narrativa uma aparência de falência, artil por meio do qual a narradora consegue reconstituir os fatos, “fazer acontecer de novo”. O leitor, apanhado por essa cilada textual, é levado a algo como experimentar o próprio acontecimento, o confronto com a barata. Mais uma vez, é no fracasso que uma criatura de Clarice atinge o que quer.

Ninguém passa ileso por uma experiência, um acontecimento, e com G.H. não é diferente, pois ela sai transformada de sua jornada no quarto vazio: “G.H. desintoxica-se de sua humanização” (SÁ, 1993, p.138). Essa *transformação* parece uma *deformação*, na medida em que a protagonista é destituída de sua identidade humana e que sua *humanização* anterior não é substituída por outra identidade. Resta apenas uma

desorganização que, embora a mulher não compreenda, é nela que agora G.H. se reconhece.

No romance, é possível depreender dois conceitos distintos para *humanidade*: de um lado, o termo é tomado em seu sentido comum, de “conjunto de características específicas à natureza humana” (HOUAISS, 2001), ou seja, refere-se a indivíduos que agem de acordo com o que se acredita ser próprio de humanos, entendidos como animais que se distinguem dos outros por serem dotados de alguns atributos exclusivos. “Quem sabe, ser homem, como nós, é apenas uma sensibilização especial a que chamamos de ‘ter humanidade’”, diz G.H (LISPECTOR, 1995, p.175). A este sentido temos nos referido neste trabalho, usando o termo *humanização*. Benedito Nunes (1995, p. 131) captou a fragilidade dessa construção humana, ressaltando que:

[...] nossa humanização é uma contingência permitida, sempre implantada na superfície – apenas uma fimbria – de uma realidade domesticável. As formas objetivadas da existência como ser-no-mundo – os sistemas de cultura, a organização social, a História, que protegem essa contingência – resultado de uma primeira ruptura que nos retirou do seio da Natureza, onde estariam as raízes de nossa identidade, acham-se permanentemente expostas ao mesmo risco de desagregação.

Entretanto, a palavra *humanidade* também assume, no romance, um sentido e um valor semântico específico, revelando que o conceito que os seres humanos têm do *humano* corresponde ao fruto de um processo construtivo, individual e/ou coletivo, de uma elaboração contínua e gradativa, que o afasta do que seria inicial e primordial:

Sei que parece que estou tirando a tua e a minha humanidade. Mas é o oposto: estou querendo é viver daquilo inicial e primordial que exatamente fez com que certas coisas chegassem ao ponto de aspirar a serem humanas (LISPECTOR, 1995, p. 164).

Vemos surgir aqui uma outra possibilidade de interpretação para as figuras de carvão



na parede do quarto, pois elas, se associadas aos desenhos das cavernas, as pinturas rupestres, retomam inevitavelmente a questão da representação do homem por ele mesmo. Nesse sentido, as figuras recuperam as primeiras representações que o homem fez, de si mesmo e do animal, no que se poderia chamar de um momento inaugural. Desde então, a forma bem delimitada com que o homem vê a si mesmo e aos animais não mudou. Essa associação do desenho na parede com as pinturas rupestres quem faz é a própria G.H.: “Quem, como eu, sabia que nunca havia mudado de forma desde o tempo em que me haviam desenhado na pedra de uma caverna? e ao lado de um homem e de um cachorro” (p. 100).

Há também uma ressonância do desenho com o episódio bíblico da expulsão do paraíso, uma vez que, na parede, assim como no mito adâmico, estão as figuras de um homem, uma mulher e um animal (neste caso não a serpente, mas um cachorro). Esta possibilidade de interpretação para o desenho não diverge totalmente da anterior, uma vez que ambas leituras lançam a questão das representações do humano feitas pelo homem: no primeiro caso, a associação retoma o discurso histórico, e, no segundo, o discurso religioso.

A sensação de perda que a experiência no quarto proporciona à mulher é estranha, é, segundo G.H., como sentir falta de algo inútil que se perdeu. Para explicá-la, a narradora cria uma metáfora: a terceira perna, que fazia dela “um tripé estável”, embora lhe impedisse de caminhar. “Mas a ausência inútil da terceira [perna] me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar” (p.16). A terceira perna, assim como a *humanização* perdida por G.H., assume uma conotação de coisa acessória, artificial, enganosa, cuja finalidade era garantir estabilidade e equilíbrio, mas que, de fato, significava um entrave na vida da mulher.

Os fatos e reflexões são apresentados por essa narradora de forma embaralhada,

recurso que permite ao texto criar a sensação de dissolução de algumas fronteiras, as quais se apresentam ligeiramente apagadas, como que vencidas, tornando-se *difusas*, *confusas*. A primeira a ser esfacelada é a delimitação personagem/narrador, sendo difícil, se não impossível, precisar claramente quem é a G.H. protagonista e quem é a G.H. narradora. O que se conhece da primeira vem a nós por meio da segunda, que, após o confronto com a barata, está totalmente desestruturada e confusa.

Esse embaralhamento está intimamente implicado com uma outra quebra de fronteira, a que separa presente/passado. A causalidade e a cronologia são dissolvidas no texto, misturando fatos e sentimentos do dia anterior a outros, cuja lembrança não se sabe se ocorreu durante a cena do quarto ou no momento do relato. A narradora está ainda tão perto dos acontecimentos que sua narração cria a falsa impressão de que é um ato performativo, como se G.H. estivesse narrando na própria instância do acontecimento, ao mesmo tempo narrando e assim fazendo acontecer: “[...] sei que estou indo para alguma coisa que dói porque estou perdendo outras [...]” (p. 148).

Há, ainda, outras fronteiras convencionais das narrativas, as quais são estreitamente entrelaçadas, e que, neste caso, parecem se desmanchar, confundindo-se simultaneamente, como: narrador/leitor e realidade/ficção. Na estrutura dessa narrativa, um recurso que incide diretamente na questão da representação da realidade é o interlocutor que a narradora cria para conseguir fazer seu relato. G.H. sente necessidade de instaurar a figura de um leitor imaginário para seu texto, uma “mão desconhecida” na qual ela precisa segurar para não ter medo de relatar o que lhe ocorreu:

Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém. (p. 19)
[...]

Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão. (p. 21)

Trata-se de um ente ficcional para quem a narradora relata sua experiência com o animal e, mais do que isso, com quem ela procura compartilhá-la. Se inicialmente esse interlocutor é um desconhecido, com o desenrolar da história, a narradora vai se tornando cada vez mais íntima dele, fazendo-o cúmplice e também vítima de sua experiência infernal. Essa intimidade crescente é perceptível inclusive no modo e na frequência com que G.H. se dirige a ele: a princípio, ela se refere a esse alguém apenas de forma espaçada e indireta, mas, aos poucos, passa a dirigir-se diretamente, chegando ao ponto de dialogar com ele, fato marcado discursivamente pelo travessão, logo após o surgimento da barata. O confronto com o bicho é tão intenso e incômodo que a narradora necessita, nesse momento, aproximar-se ainda mais de seu interlocutor para sentir-se menos desamparada. Ela própria parece acreditar na existência real de seu leitor, não se lembrando de que ele é apenas uma ficção criada por ela, uma estratégia textual para possibilitar o difícil relato de sua experiência.

Esse artifício ficcional da narradora revela uma forma de agir da própria G.H., uma vez que se aproxima de outros recursos utilizados por ela, tais como a “terceira perna” e, principalmente, a *construção humanística*. Diante do mal-estar, do desconforto extremo causado pelo contato com o bicho, ela se socorre “construindo” algo que supre sua carência, que simula um equilíbrio, mesmo tendo consciência de que esta estabilidade ilusória não é suficiente para garantir tranquilidade e restaurar o equilíbrio.

O interlocutor imaginário, nos diferentes momentos da narração, reflete ora um leitor qualquer, desconhecido, neutro: “– É que, mão que me sustenta, [...] eu estava saindo do meu mundo [...]” (p.67); ora o homem com quem G.H. teve uma relação amorosa mal resolvida: “– Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem [...]” (p.93); ora a

barata; ora a própria G.H., funcionando como um espelho. Aqui mais uma fronteira é embaralhada, a que separa o eu e o *outro*. Esse interlocutor representa, então, a própria categoria do *outro*, materializada em diversas formas. Se foi o confronto com a alteridade, com o bicho, que perturbou e desagregou sua identidade humana, G.H. recorre novamente a esse confronto para tentar reequilibrar-se.

A relação da protagonista com o *outro* é profunda nessa obra, sendo fundamental e determinante tanto no acontecimento vivido pela mulher, quanto no seu relato posterior. E, embora o *outro* apareça, como já dissemos, em vários momentos da narrativa, na figura da empregada Janair, cuja ausência é perturbadora, nas figuras vazias pintadas na parede ou na lembrança do homem que G.H. amara, é no confronto com a barata e com o interlocutor que a personagem-narradora vai, de forma mais decisiva e importante tanto para a história como para a própria estrutura da narrativa, enfrentar a relação com a alteridade. Enquanto o *outro* imediato da protagonista é o bicho, o da narradora é o interlocutor imaginário.

A cumplicidade criada com o interlocutor é fundamental não apenas para que a narradora consiga fazer seu relato, sentindo-se amparada, mas sobretudo para que ele, esse leitor imaginário, revivendo e compartilhando a experiência da protagonista, possa também (re)ver o humano. De mãos dadas com G.H., o interlocutor é levado ao quarto branco e, lá, também ele experimenta as delícias do inferno da personagem: desorganiza-se, perde sua identidade, desumaniza-se. A esse leitor imaginário não é dada a confortável opção de ser um mero espectador, pois ele é arrastado para dentro do discurso, para dentro do acontecimento. O relato, o livro, é a massa branca, um tanto indigesta, que o leitor será levado a ingerir.

A narradora sabe a tarefa difícil que está impondo a seu interlocutor. Por isso, antes de realizar seu ato extremo, ela, então já mais segura, solta a mão imaginária, libertando-a:



“E eis que a mão que eu segurava me abandonou. Não, não. Eu é que larguei a mão porque agora tenho que ir sozinha” (p.127). Ao final, a cumplicidade é tanta, que a narradora é quem ampara o ente ficcional: “E agora não estou tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão” (p.173). Verifica-se, neste ponto, mais uma inversão de perspectiva, pois a narradora, já iniciada na experiência à qual o leitor está sendo submetido, abandona a posição de súplica para assumir a de ente que ampara, que acolhe.

Talvez esse interlocutor seja o leitor ideal, a “pessoa de alma já formada” à qual Clarice Lispector faz referência no prólogo “A possíveis leitores”. Talvez ali esteja um aviso de que, para ler esse relato dramático (e *ver*), é preciso ter coragem e estar disposto a se deixar levar por um caminho obscuro e perigoso. É preciso enfrentar o medo de perder-se. É preciso saber que: “[...] a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar” (p.13).

As conseqüências estruturais que a narrativa sofre, como a já referida subversão de instâncias convencionalmente delimitadas (narrador/personagem, presente/passado, narrador/leitor, eu/*outro*, homem/animal), determinadas pela própria transformação por que passa a narradora-personagem, são comentadas por Benedito Nunes (1995, p. 75):

A metamorfose de G.H., que ela própria relata, é concomitantemente a metamorfose da narrativa. A primeira metamorfose, no rumo da experiência mística, se dá como perda da identidade pessoal; a segunda, no rumo do silêncio que a busca do inexpressivo impõe, dá-se como perda da identidade da própria narrativa. Ambas se produzem como um esvaziamento – esvaziamento da alma e da narrativa: a alma desapossada do *eu* e a narrativa, do seu objeto.

O duplo esvaziamento a que alude Nunes, o de G.H. e o da narrativa, é resultado de um processo provocado pelo inesperado encontro com o bicho, mais especificamente, com seu olhar. É claro que, assim como a transformação da mulher do jardim zoológico inicia-se já com sua entrada no parque, também a trajetória de desnudamento de G.H. é

desencadeada no momento mesmo em que ela adentra o quarto vazio. Entretanto, neste caso como naquele, o processo só se torna efetivo quando a personagem percebe que está sendo vista, quando G.H. se percebe sendo encarada pela barata que esmagara: “[...] Havia prendido sim, a barata que já não poderia mais avançar. Mas deixara-a viva. Viva e olhando para mim. Desviei rapidamente os olhos, em repulsa violenta” (LISPECTOR, 1995, p. 58).

G.H. está em confronto direto com a barata, cujo olhar opaco, silencioso, intransponível, faz com que a protagonista enfrente uma alteridade, nos termos de Derrida (1999), *absoluta*: o bicho olha, porém, àquilo que ele vê, o homem jamais terá acesso. Por ser inumana, a barata está em posição privilegiada para ver a *humanização* de G.H., que, no entanto, não pode tocar tal conhecimento do animal. Eis o drama da personagem: ela está diante do ser que detém o poder de que ela precisa, mas ao qual ela não tem acesso.

Não encontramos, sobre Clarice Lispector, nenhum texto crítico que analise diretamente a percepção do olhar do animal pela personagem humana. Entretanto, em *A paixão segundo G.H.*, algumas consequências estruturais que entendemos serem resultantes desse acontecimento, como as inversões de perspectiva, são indiretamente comentadas por Benedito Nunes, quando da análise das oposições. Dessa forma, referindo-se aos contrários com os quais G.H. se depara, o crítico, embora não faça menção à questão do animal, salienta que “[...] cada um desses pólos se confunde com o seu oposto, na visão abismal que reduz as diferenças e tende a suprimi-las” (1995, p. 59).

Essa supressão das diferenças a que alude Nunes, resultado de uma “visão abismal”, é um efeito ilusório criado pela forma com que os pares de opostos, já referidos nos capítulos anteriores, são combinados nos textos de Clarice Lispector, principalmente o par *homem/animal*. Tal efeito, embora seja mais radical e até vertiginoso no romance que ora

analisamos, é um elemento que compõe vários outros textos da escritora, provocando inversões de perspectiva que apagam as diferenças e levam as personagens à estranha sensação de realizar, nos termos de Olga de Sá (1999), algo como uma “travessia do oposto”.

Diante da barata, G.H. chega à difícil descoberta de que o estatuto de *ser humano* não se funda em atributos naturais da espécie, mas é fruto de um processo, que ela nomeia “construção sentimentária e utilitária”, o qual sempre foi estimulado e (a)creditado pelo próprio homem. G.H. descobre então que o ser humano que ela conhecia é uma espécie de ficção resultante dessa crença na capacidade de o homem humanizar-se. Tal constatação é pavorosa para ela, pois, a partir dessa revelação, *ser humano* não fazia mais sentido:

[...] isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas.

O inferno, porque o mundo não me tinha mais sentido humano, e o homem não me tinha mais sentido humano. E sem essa humanização e sem a sentimentaço do mundo – eu me apavoro. (p. 74)

A noção do humano como construção não deixa de ser, também, uma referência indireta à própria tendência humana de conceituar o homem por meio da denegação de suas características primárias de animal. Entretanto, o que o texto realiza com isso, ao contrário do que possa parecer, não é uma reafirmação da definição tradicional do homem, de há muito estabelecida, mas sim, uma exploração das implicações decorrentes dela. Ao trazer à baila tal conceito, essa narrativa perscruta as fronteiras do humano, questionando a forma como o homem reage à oposição homem/animal.

Nesse sentido, a barata desempenha um papel fundamental, pois, colocada diante de G.H., ela é que traz para dentro do texto a discussão da relação homem/animal e, indiretamente, do conceito de humano. Benedito Nunes (1995, p. 61), atento ao valor

incomum de que é revestido o animal na obra da escritora, afirma:

É o animal que a leva [G.H.] a dar o passo no caminho da desordem, da desorganização e da tragédia. Sem ele jamais alcançaria o clímax de sua existência, dividida entre as preocupações artísticas e alguns casos de amor. O confronto com a barata marca o início de uma ruptura não apenas com essa maneira de viver, mas com a engrenagem – com o sistema geral dos hábitos mundanos. Mediador de violenta e completa desorganização do mundo humano, o animal exterioriza as forças traiçoeiras que solapam a estabilidade desse mundo e que desalojam G.H. do círculo da existência cotidiana.

Segundo nossa interpretação, o animal, além de desestabilizar o mundo social e cotidiano de G.H., como afirma Nunes, coloca em questão a própria noção que ela tem do humano. O acontecimento que leva a mulher à perda de sua identidade humana, de sua *humanidade*, que a obriga a realizar seu ato extremo, a ingestão da substância da barata, é o desconforto insuportável, gerado pela percepção do olhar desse bicho imundo. Entrar no quarto, como já dissemos, foi o primeiro passo na direção de sua desumanização, porém, descobrir por trás daqueles olhos um ponto de vista totalmente desconhecido, livre e inatingível, eis ponto máximo de tensão no confronto homem/animal.

Ainda com relação ao olhar, Benedito Nunes (1995, p. 61) afirma que há no texto dois olhares opostos dirigidos a G.H., os quais provocam efeitos contrários nela: de um lado, há o olho humano, que ela sempre sentiu apontado para si e que enxergava nela a mulher *humanizada* e equilibrada, ou seja, trata-se da visão anterior que ela tinha de si mesma; de outro lado, há o olho animal, da barata, que provoca nela a destruição dessa auto-imagem:

Confere-lhe esse olho humano, exterior e estranho, uma identidade cênica, espetacular e nominal; o do animal, inumano, nem interno nem externo, mas expressão de outra existência, anterior e contrária ao cotidiano organizado, subtrai-lhe essa identidade.

A tensão que anima o conflito homem/animal se dá, pois, no cruzamento entre duas ordens distintas: a das representações humanas, humanizadas, e a ordem de algo que, por ser inumano, e portanto não-humanizado, simplesmente não cabe no sistema humano de representações, não pode ser por ele assimilado.

G.H. reconhece, por baixo da carapaça de *humanização*, o que para ela é o melhor do homem: o *inumano*. “Diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos... o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente” (LISPECTOR, 1995, p. 73). O mundo humano que G.H. conhecia até então não existe mais, pois agora ela tem consciência de que ele corresponde não à realidade, mas a uma certa noção de humano alimentada pelo homem, uma convenção. É, portanto, algo artificial. Natural é o *inumano*, a *coisa*. Benedito Nunes (1969, p.127), sem abordar diretamente a questão do inumano, comenta essa descoberta que G.H. faz do “núcleo” das coisas:

A visão da existência, que se detém nas coisas, que penetra nos animais, vai ainda mais longe. Ela desce até a raiz das coisas, radiografando, como em *A paixão segundo G.H.*, o núcleo originário a todas comum e em todas igual – a coisa das coisas.

O termo *inumano* pode sugerir o significado de ausência do humano, de falta de humanidade, porque formado a partir da junção do termo *humano* com um prefixo que indica a ausência de algo. Entretanto, *inumano* não significa *desumano*, esse não é o sentido em que ele é tomado no texto, mesmo porque um tal significado pressupõe a humanidade no sentido mais comum da palavra. *Inumano* é apenas não-humano, no sentido derridiano (1999), ou seja, é tudo o que vive livremente, independente da idéia de humanidade, a salvo da *humanização*. Inumano é aquilo que ficou soterrado pela construção humana. Como a própria narradora alerta: “Estar vivo é inumano [...] Sinto que

‘não humano’ é uma grande realidade, e que isso não significa ‘desumano’, pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas” (p. 175).

Nesse trecho, G.H. cria um sentido peculiar para o termo *amor*: trata-se de um *amor neutro*, que não se restringe ao sentimento humanizado e se propaga de forma semelhante às ondas de rádio, em todas as direções. Eis mais um termo que, na obra de Clarice, assume significação particular, desvencilhando-se de alguns traços semânticos. Neste caso, os traços perdidos pela palavra *amor* são o de sentimento humano, egoísta, sufocante.

Esse *amor neutro*, que segundo G.H. é irradiado a partir do *não humano*, do *inumano*, aparece também no já referido conto “A menor mulher do mundo” (LISPECTOR, 1990). Nesta narrativa, há uma minúscula pigméia que tem no olhar um amor indistinto tanto pelo homem que a descobriu no coração do Congo Central quanto pelo anel e pela bota dele. Trata-se de um sentimento que foge ao amor sistematizado, cheio de regras e ciúmes. Para ela, amar é um sentimento de significação completa, que não precisa de especificações para fazer sentido: ela ama. É o amor não humanizado. “um amor neutro em ondas hertzianas”.

Pequena Flor, a pigméia, que é negra e vive em cima de árvores, sendo comparada aos macacos, parece mais um bichinho exótico do que um ser humano. Assim, o texto coloca em discussão a forma como o homem reage diante de um ser humano diferente, estranho, que para ele não parece *humano*, porque está fora de suas referências. Ela, por ser um humano *não humanizado*, é apreendida pelos humanos como bicho.

O riso quente de amor, “riso bestial”, que o explorador percebe no olhar desse ínfimo ser, provoca-lhe um constrangimento, porque não é classificável, decifrável, pelo menos segundo parâmetros humanos. “O explorador tentou sorrir-lhe de volta, sem saber exatamente a que abismo seu sorriso respondia, e então perturbou-se como só homem de



tamanho grande se perturba” (1990, p.95). Trata-se de mais um texto de Clarice em que o ser humano é posto diante de um olhar enigmático, indecifrável, que por isso o incomoda.

O explorador, assim como G.H. e outras personagens da escritora, experimenta um desconforto por estar diante do inumano. A diferença é que ele não conhece a causa de seu mal-estar, ao passo que G.H., embora esteja confusa, descobre o inumano. Ela, em meio à sua experiência, percebe que tudo tem em si o *inumano*, inclusive o homem, que sempre acreditou ter-se desligado dessa condição. *Inumano* é o que G.H. intui por *trás*, por *baixo*, por *dentro* da máscara de humanização que foi desintegrada.

A *construção humana* funciona como um invólucro, uma carapaça que esconde um conteúdo neutro, vivo, disforme. A mesma “neutralidade viva” que G.H. descobre na massa branca que sai da barata. A narradora alerta que, para tocar essa “coisa”, o “plasma”, o “tudo/nada”, a “neutralidade viva”, o inumano, enfim, o homem não precisa de atributos especiais, bem ao contrário, ele precisa sim destituir-se deles:

Não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava atingindo o fogo manso daquilo que é um plasma – foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado a isso, eu abandonava a minha organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva. (LISPECTOR, 1995, p. 102)

O animal, ao contrário do homem, tem o *inumano* sem disfarce, à mostra, e a revelação disso espanta a protagonista: “A barata é pelo avesso. [...] O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado” (p. 81).

O inumano é apresentado aqui como uma parte recalcada e, por isso, indecifrável no homem, a qual volta fugazmente, tornando-se uma ameaça para sua identidade. Nesse ponto, podemos retomar a noção de *estranho*, concebida por Freud¹⁷. Evando Nascimento

¹⁷ No capítulo “A alteridade do animal”, sugerimos a relação entre o estranho freudiano e o mal-estar causado

(2002, p. 46), como já dissemos, comenta essa relação, afirmando que, à escritura de Clarice Lispector:

Interessa sobretudo compreender como bicho e homem compartilham um legado ancestral, cuja marca retorna como fator familiarmente estranho (*unheimlich*) e relacionável ao inumano [...].

É esse ponto nevrálgico da relação homem/animal, ou seja, o legado a que refere Nascimento, que G.H. atinge, embora não consiga compreendê-lo. A resposta para o enigma da natureza humana, embora atingível, é algo inapreensível para o homem, como dolorosamente ela descobriu:

Eu arriscara o mundo em busca da pergunta que é posterior à resposta. Uma resposta que continuava secreta, mesmo ao ser revelada a que pergunta ela respondia. Eu não havia encontrado uma resposta humana ao enigma. Mas muito mais, oh, muito mais: encontrara o próprio enigma (LISPECTOR, 1995, p. 140).

O enigma retoma inevitavelmente a figura da esfinge, à qual já nos referimos na análise do texto “O búfalo” (1990). Assim como o conto, o romance que estamos analisando também apresenta um ser humano, G.H., que diante de um animal, a barata, encontra o enigma da natureza humana. Novamente o animal como ser enigmático que coloca o homem frente à questão da identidade humana.

Evando Nascimento (2000), embora sem fazer referência à questão da identidade humana, também aponta essa relação entre o animal e a esfinge em dois textos de Clarice: a crônica “As águas do mar”, de *A descoberta do mundo* (1992) e o conto “Seco estudo de cavalos”, de *Onde estivestes de noite* (1980). Nessas duas narrativas, a figura da esfinge aparece de forma indireta: a crônica compara homem e animal, distinguindo-os porque este

pelo olhar do animal na obra de Clarice.

“é o mistério vivo que não se indaga”, ao contrário do homem, que “fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, [e] tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos” (p.513). Também no conto, a referência é ao enigma: “À frente uma clarineta nos alumia, a nós, os despidorados cúmplices do enigma. E nada mais me é dado saber” (p.53).

Segundo Nascimento, o bicho assume, na narrativa da escritora, uma feição *ininteligível* ou *impalpável*, tornando-se enigmático. Assim, o animal impele o homem a um duplo mistério: o da animalidade e o da diferença humana, levando a dicotomia homem/animal ao extremo:

Isso leva a problematizar a delimitação metafísica desses dois grandes territórios. O pensamento da relação homem-animal é o pensamento do limite, das zonas fronteiriças e da impossibilidade de separar completamente os dois blocos (NASCIMENTO, 2000, p.46).

A questão da representação do homem, que como já dissemos é lançada também pelo desenho na parede, recai diretamente nessa discussão sobre o *inumano*. As figuras, dentre as quais um animal, por serem constituídas apenas por um contorno, suficiente para discriminar homem, mulher e cachorro, podem ser vistas como uma sugestão da delimitação, do cerceamento que as representações de si mesmo pelo homem imprimem ao *inumano* que existe nele e, indiretamente, aos seres que o cercam. Após a experiência com a barata, ainda que por um instante, G.H. liberta-se da figuração, escapa ao círculo de carvão das representações, realizando uma das mais altas ambições das personagens de Clarice Lispector desde Joana de *Perto do coração selvagem* (1980).

Por outro lado, o contorno é preenchido pela matéria branca da parede, o que confere às figuras uma aparência de nudez: “Eu tinha medo de Deus, tinha medo de minha nudez final na parede” (LISPECTOR, 1995, p. 101). A nudez das figuras paradoxalmente pode ser entendida como o resultado da desagregação da identidade humana, da perda da

humanização. G.H. se reconhece na figura vazia da parede e intui que ali está a representação de sua trajetória em direção à *coisa*, ao *inumano*.

Diante do olhar indecifrável da barata, o qual G.H. acredita ser isento, não impregnado pela *humanização*, ela experimenta um desconcertante mal-estar. Seu incômodo, como já dissemos, advém do confronto extremo com a alteridade, que no fundo é uma relação com as profundezas de si mesma.

A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. (p.80).

A trajetória de *ver* já se iniciara no momento em que a protagonista, ao ingressar no quarto, viu-se diante do desenho que presentifica a ausência de Janair. Ali seu mundo humano equilibrado começou a ser golpeado, fazendo com que ela começasse a *ver*, termo para o qual a própria G.H. aponta vários sentidos, mas especifica aquele que a palavra assume no universo de sua experiência:

[...] nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo (p.80).

Verifica-se esse uso particular do termo *ver* em vários textos de Clarice, como por exemplo, no conto “O jantar”, de *Laços de Família* (1990), no qual o narrador é alguém que está jantando em um restaurante. Ao mesmo tempo alimentando-se e observando um outro homem que come vorazmente e é animalizado no texto. A intenção do observador, mais do que alimentar o corpo, a própria carne, é saciar o desejo de conhecer, de entender

algo que não se mostra, que está por trás. Instaura-se, assim, uma espécie de jogo, de caça do observador em relação a seu objeto de análise.

Essa experiência de *ver* cresce até atingir um ponto extremo, “o êxtase arfante da náusea”, quando o narrador revela seu intento: “procuro aproveitar este momento, em que ele não possui mais o próprio rosto, para ver afinal” (p. 101). Ou seja, *ver* naquele comensal *onde* está o homem, experimentar e ultrapassar o visível no *outro* para enxergar o avesso dele (e o avesso de si mesmo).

A expectativa do narrador frustra-se com o término da refeição do outro. Apesar de aparentemente não atingir seu objetivo, o observador reconhece o perigo de sua experiência com a alteridade, pois registra que consegue sair inteiro, “homem ainda” (p.102), do confronto que travou. A consciência observadora não perde de vista suas próprias potencialidades e limitações; quando sente que não pode saciar-se sem se perder, recua: “eu não como” (p.102).

O ato de comer ontologicamente o *outro*, de *descobri-lo*, que esse observador faz a distância, apenas olhando, é radicalizado por G.H., que de fato come para ver: ingerir a massa branca da barata tornou-se imprescindível para a experiência de *ver* o animal.

O ato dessa mulher pode ser entendido como uma zoofagia, não no sentido literal de alimentar-se de carne animal, mas no sentido ontológico, de alimentar-se do *outro*, de sua essência, da substância que o constitui como ser, algo semelhante ao sentido que tinha a antropofagia para os índios canibais: comer o *outro* significa assimilá-lo, assumir algo que ele possui. Para *ver*, é preciso atingir um estado de compartilhamento total com o *outro*, entrar em comunhão com ele. Dessa forma, *ver* implica um assassinato, uma quebra, a morte de algo:



O assassinato mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas uma ligação de ferocidade mútua. Minha luta primária pela vida (LISPECTOR, 1995, p. 86).

A barata olha G.H. e esse olhar inumano é incômodo, perturbador. “Até que ponto vou suportar nem ao menos saber o que me olha? a barata crua me olha, e sua lei vê a minha” (p.101). Perceber o olhar indecifrável do animal é algo que desreferencializa a mulher, porque ela não sabe mais diante de *quem* está, *quem* a olha, e *o que* esse alguém vê. Assim como as outras personagens de Clarice que se defrontam com o olhar do animal, a sensação que G.H. experimenta é de verdadeira nudez diante do olhar indefinível da barata, um contato extremo com a alteridade.

Esse desconforto insuportável é que leva a protagonista a realizar seu ato extremo, que no texto assemelha-se a um ritual: por meio da ingestão da massa branca que sai da barata esmagada, a personagem toca o *outro*, entra em comunhão com o inumano. A perda da *humanização*, já em processo desde a entrada de GH no quarto, atinge então seu extremo possível.

Após essa experiência dramática, em que o bicho conduz G.H. ao contato com o *inumano*, a mulher não consegue mais recuperar sua identidade e retornar à vida anterior, mesmo recorrendo à estratégia de relatar sua experiência para tentar reorganizar-se. Não há retorno possível. Não há como se desprender de sua experiência infernal. Assim como a barata ficou, viva, encalacrada na porta do armário, G.H. ficou no acontecimento e no relato que faz dele.

Esse estado labiríntico que enreda a personagem-narradora fica inscrito na própria estrutura da narrativa. Por isso, embora o texto tenha começo e fim, o relato não os têm, o que é representado graficamente por uma linha tracejada, com a qual o romance se inicia: “----- estou procurando, estou procurando. Estou **tentando entender**. [...]” (p.15, grifo

nosso); e termina “[...] A vida se me é, e eu **não entendo** o que digo. E então adoro. -----” (p.183, grifo nosso). Os elementos gráficos reforçam a impressão que o texto e principalmente essas duas frases nos dão, ou seja, a de que ali estão um falso início e um falso final. A idéia de continuidade aparece também no gerúndio do início da narrativa, o qual sinaliza a natureza de *acontecimento em processo* daquilo que vai ser relatado. Além disso, a narrativa inicia-se e termina com a narradora apresentando o mesmo estado cognitivo: o do não entendimento.

Tais recursos estilísticos criam um efeito circular, que é continuado pela repetição exata, a cada capítulo, da frase que encerra o capítulo anterior¹⁸. Essa estrutura repetitiva faz diminuir a sensação de interrupção do fluxo da narrativa pela mudança de capítulo. Por outro lado, por aparecerem exatamente da mesma forma, duas vezes e em seqüência, as frases finais-iniciais dos capítulos acabam ganhando relevo no enunciado. O curioso é que, se destacadas do texto e lidas em seqüência, essas frases, apesar de aparentemente desconexas, podem ser depreendidas como um todo significativo, que remete à própria experiência da protagonista.

Esses recursos estruturais engendram uma continuidade, como se não houvesse interrupção entre a experiência vivida no quarto, seu relato por G.H. e o momento da leitura do texto. Como se a narrativa fosse a apreensão de um momento, de um trecho de uma continuidade “natural”: o acontecimento. O resultado é algo como um moto contínuo, um movimento infinito, que reforça a sensação de que, por meio do texto, a narradora leva seu leitor não apenas a *saber*, mas a *ver/sentir/viver* sua experiência de desumanização

¹⁸ Olga de Sá (1999, p.152-5), em sua análise do romance, esquematiza essa estrutura cíclica do texto. Segundo ela, essa estrutura sofre uma quebra no capítulo XVIII, cuja frase final “O país do medo, de Timiri, na terra além das regiões da passagem”, não seria repetida no capítulo seguinte. Não encontramos, no entanto, na edição que usamos (1995) nem na edição crítica (1988), nenhum capítulo que termine com a frase apontada pela autora. Segundo verificamos, o esquema de repetição de frases não sofre nenhuma quebra, formando mesmo uma continuidade.

diante da barata. Assim como G.H., o leitor é levado a experimentar a desconfortável relação com a alteridade, não apenas com o *outro* ficcional, mas com o *outro*-animal, inumano.



5. CONCLUSÃO

Na obra de Clarice Lispector, por meio da presença do animal, são revolidos aspectos da identidade humana e desvelados alguns traços nela denegados. Dessa forma, a literatura da escritora acaba revelando uma certa visão do humano que não deixa de ser uma definição, ainda que desarticulada e indireta. É inegável que a forma como Clarice representa o animal, embora não se desvencilhe totalmente de um humanismo, distancia-se das abordagens comuns, surgindo como um diferencial, posto que tenta um desvio, uma mudança na perspectiva pela qual o animal sempre foi apreendido pelo homem. O bicho, então, não surge simplesmente como suporte para definir o homem por exclusão, mas para questionar a própria definição de humano que este alimenta. Nos textos da escritora, o animal esclarece-se a partir das discussões que teóricos desenvolvem atualmente sobre o assunto.

Apesar de o bicho estar sempre envolvido no processo de autoconhecimento das personagens humanas, suscitando reflexões em última instância referentes ao homem, não se trata de reafirmar as fronteiras tradicionais que delimitam o humano, definindo-o, mas sim, de repensar as representações que o próprio homem faz e fez dos animais e de si mesmo. Dessa forma, mesmo que por trás da atitude de desagregação, de desmanche da identidade convencional do humano, esteja ainda um interesse em conhecer o humano, em compreendê-lo, ao questionar o conceito mais comum de humanidade, a escritura de Clarice Lispector chega, indiretamente, a um humanismo singular.

Essa singularidade é promovida por uma aproximação pouco comum entre o homem e o animal, apresentando o bicho como sujeito observador, que olha o homem, que o encara. Verifica-se, portanto, algo como uma inversão, um desvio no humanismo

tradicional, um humanismo às avessas, na medida em que o texto aproxima o homem e o animal, *defrontando-os*, *confrontando-os*, promovendo um embate que conduz a um questionamento do próprio humanismo.

O confronto existe e produz efeito porque o animal é apresentado como sujeito de um olhar próprio, que não é esvaziado para ser preenchido com uma perspectiva humanista. O bicho é, então, detentor de um ponto de vista cujo conteúdo não é apreensível, e que, justamente por sua opacidade, tem a força de incomodar o homem que percebe e leva em consideração esse olhar.

Essa circunstância de homem e animal serem tomados como sujeitos observadores e observados, como vimos, é apresentada por Derrida (1999, p.264) como acontecimento que sempre foi desprezado pelo conhecimento humano. O que procuramos demonstrar neste trabalho é que, embora essa perspectiva geralmente não tenha sido explorada também na literatura, ela assume uma posição privilegiada na obra de Clarice Lispector. O mesmo se diga da posição ambígua do homem diante do animal, referida por Thierry Gontier, a qual resulta de sua definição como *animal racional*. Tendo sido desconsiderada tanto pelo discurso filosófico quanto pelo literário, essa dupla posição é reconhecível e, como já dissemos, explorada em algumas narrativas de Clarice nas quais o animal aparece. Ou seja, ambas as circunstâncias estão intimamente ligadas às situações de confronto entre homem e animal, promovidas nas narrativas da escritora.

A obra de Clarice Lispector, como procuramos demonstrar ao longo deste trabalho, procura justamente investigar as implicações dessa duplicidade, acercando-se da estranheza que representa o acontecimento do olhar animal, enfocando de forma privilegiada o mal-estar que o homem experimenta ao se perceber sendo olhado por ele. O animal, a cuja interioridade e natureza não é dado ao homem ter acesso realmente, e que representa a



própria categoria da alteridade, é o *outro* eleito por Clarice Lispector, em boa parte de sua prosa, para explorar e questionar as fronteiras convencionais da identidade, sobre as quais se assenta a própria condição do humano. Esse motivo, como vimos, aparece em várias narrativas da escritora e de diversas formas, criando sempre situações estranhas, nas quais o incômodo causado pelo olhar indagante do animal provoca reações diferentes e inusitadas nas personagens.

Essa dificuldade humana em lidar com a animalidade, aliás, já levou o homem a atitudes pitorescas, hoje impensáveis, como os processos jurídicos contra animais, procedimentos que se espalharam por todo o ocidente, sobretudo entre os séculos XIII e XVII, segundo informa Maggiori (2002, p. 2), baseado na obra *Les animaux célèbres*, de Michel Pastoureau. “Ao julgar os bichos, o homem julga evidentemente a si mesmo, revela sua cultura, seus fantasmas, seus pavores ancestrais, suas preocupações morais, filosóficas, políticas, teológicas”.

O desconforto diante do bicho, retomando Derrida, é sintoma de uma denegação e revela que o animal representa uma ameaça para o homem porque possui algo que neste é recalcado, algo que escapa totalmente ao seu controle e à sua consciência. Não se trata, portanto, simplesmente dos traços de animalidade que o homem sempre procurou dominar e/ou apagar, já que desta circunstância ele tem consciência e sobre ela, inclusive, desenvolve reflexões.

A ameaça silenciosa do animal, “decifra-me ou te devoro!”, está no que ele possui de não humano, o inumano, que as duas personagens femininas e anônimas de “O búfalo” e de *A paixão segundo G.H.* surpreendentemente descobrem no bicho e que exerce uma atração irresistível e dolorosa sobre elas. Essa experiência, que como vimos foge ao controle delas porque as conduz à proximidade com um componente oculto, reprimido no

homem, leva-as, nos termos de Derrida, aos limites abissais do humano. Nesse momento irremediável, não é mais possível para elas continuar acreditando no humano que conheciam, bem definido e delimitado. A identidade humana torna-se, assim, ainda mais obscura e misteriosa.

G.H., na galeria de personagens de Clarice Lispector, é a que mais se aproxima do enigma do humano, que mais fundo vai na experiência dramática de autoconhecimento e perda da identidade. No difícil confronto com a animalidade, ela constata que sua busca vai dar no *inumano*, “a parte coisa” que o animal tem à mostra e que o homem dissimula com a humanização. Por isso, na obra da escritora, o animal interessa como bicho pertencente ao mundo natural, pois só assim constitui-se no *outro* absoluto, aquele que carrega o não-humano, o inumano, a coisa viva a cuja natureza o homem não tem acesso. Eis o grito ancestral que é ouvido por uma narradora que, diante do animal, sente-se obrigada a deixar aflorar o que foi recalcado e que ela chama de “instintos abafados”.

O animal apresenta-se, então, como uma esfinge, ao mesmo tempo ameaçador e sedutor, empurrando tanto G.H. quanto a mulher do jardim zoológico para a beira de um precipício, a “desidentidade”. A força desse encontro/confronto leva ambas ao desfalecimento, mergulhando-as no silêncio: o da mulher do conto impõe-se porque ela desmaia e com ela também o discurso; o de G.H. porque, mesmo recobrando a consciência após o desmaio, ela permanece atordoada, estado que, como vimos, reflete-se sobre seu próprio relato.

Pode-se dizer que a experiência de GH é mais dramática do que a da mulher do zoológico, porque esta, diante do animal, do búfalo, experimenta o mal-estar, desestrutura-se, mas não chega a fazer a descoberta de GH. A mulher, até o final da narrativa, continua usando o casaco, sua roupagem humanística, talvez por não chegar a perceber a natureza de

construção de sua identidade humana, por não descobrir por trás dela o inumano.

Assim, a obra de Clarice, por meio do confronto homem/animal, conduz-nos ao *inumano* e ao *indizível*, como extremos, como enigmas que se situam na fronteira, nos limites do homem, representando impossibilidades para o intelecto humano (*logos*).

Ao focar o animal, a escritura de Clarice Lispector não deixa de ser, em última análise, um discurso *do* humano e *sobre* o humano. Entretanto, entendemos que o desvio de perspectiva que ela realiza na forma de pensar e abordar o animal, livra-a do senso comum, das representações tradicionais do bicho, tão freqüentes na literatura. Esse modo de ver o animal, de empenhar-se em lançar, e não em resolver a questão, revela uma preocupação incomum com o problema da animalidade.

Assim, no horizonte do fazer literário da escritora, os animais inserem-se como seres videntes e que, por sua alteridade, levam o homem a confrontar-se com a questão da própria identidade. Eles desempenham, então, a função de pôr em discussão o tema da animalidade, que tem assumido uma relevância notável nos debates contemporâneos e apresenta-se em Clarice Lispector a partir da inversão da perspectiva tradicionalmente humana.



BIBLIOGRAFIA

De Clarice Lispector

- LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.
- _____. *A Legião Estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.
- _____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- _____. *O mistério do coelho pensante*. Ilustrações de Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A mulher que matou os peixes*. Ilustrações de Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des caribes e africaines du XX siècle, 1998.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *A vida íntima de Laura*. Ilustrações de Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Sobre Clarice Lispector

- BRASIL, A. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.



CAMPOS, H. de. Introdução à escritura de Clarice Lispector. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

COELHO, E. P. A paixão depois de G.H. *Remate de Males*. Campinas, 1989, v. 9, 147-52.

FRANCO JR. A. O Kitsch na obra de Clarice Lispector. (mestrado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

_____. Mau gosto e Kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan. (doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

GALETI, L. M. O bestiário de Clarice Lispector. (mestrado em Letras). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2001.

GOTLIB, N. B. *Clarice* - uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

_____. O desejo não mora em casa – alguns espaços na obra de Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990, p. 51-64.

_____. Olhos nos olhos: Fernando Pessoa e Clarice Lispector. *Remate de Males* (Campinas), 1989, v. 9, 139-145.

HELENA, L. *Nem musa, nem medusa* – Itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997.

LIMA, L. C. L. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

LINS, A. Romance Lírico. In: *Jornal da crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946, p.108-114.

_____. A experiência incompleta: Clarisse Lispector. In: *Os mortos de Sobrecasaca* – ensaios e estudos (1940 – 1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 186 – 93.

KLOBUCKA, A. A intercomunicação homem/animal como meio de transformação do eu em “Axolotl” de Júlio Cortázar e “O búfalo” de Clarice Lispector. *Travessia*. Florianópolis, 1987, n. 14, 1º sem., p.161-71.

MELO E SOUZA, G. de. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p.79-91.

NUNES, B. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. *Remate de Males*. Campinas, 1989, 9, 63-70.

_____. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973.



- _____. *O dorso do tigre*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.
- PESSANHA, J. A. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. *Remate de Males*. Campinas, 1989, 9, 181-98.
- PONTIERI, R. L. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. Tantos outros que sou - Clarice Lispector e a experiência da alteridade. In: *Cultura Vozes*. Petrópolis: USP - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1994.
- REIS, R. Além do humano. *Suplemento Literário Minas Gerais*, 1981, p 6.
- ROSENBAUM, Y. *As metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999.(Ensaio de Cultura; 17)
- SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1999.
- SANTOS, R. C. dos. *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.
- SCHWARTZ, R. Perto do Coração selvagem. In: *A Sereia e o desconfiado*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965, p.37-41.
- SZKLO, G. S. O conto 'O búfalo', de *Laços de Família*, e a questão da escrita em Clarice Lispector. *Suplemento literário Minas Gerais*, 31 mar. 79, p.7, n. 265.
- TREVIZAN, Z. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.
- WALDMAN, B. *Clarice Lispector: A paixão segundo C.L.* São Paulo: Escuta, 1992.
- _____. Encanto Radical; 33. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. WALDMAN, B. Eppur, se muove. *Remate de Males*, Campinas, 1989, v. 9, p.161-8.

Geral

- AUERBACH, E. *Mimesis - a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Trad. Mário Laranjeira.
- BASTOS, P. *As grandes mitologias do mundo*. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1959.
- BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes,



1991, Vol. I.

CANDIDO, A. et ali. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva. 1976.

DERRIDA, J. "L'animal que donc je suis". In: *L'animal autobiographique*. Paris: Galilée, 1999.

FONTENAY, E. de. *Le silence des bêtes – la philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris: Fayard, 1998.

FREUD, S. O 'estranho'. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. v. XVII. Trad. Jayme Salomão (dir.). Rio de Janeiro: Imago, 1976. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza.

GONTIER, T. *De l'Homme à L'Animal – Paradoxes sur la nature des animaux – Montaigne et Descartes*. Paris: Vrin, 1998, Collection Philologie et Mercure (sous la direction de Pierre Magnard).

_____. *L'Homme et l'Animal – La philosophie antique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, (Philosophies).

HOUAISS, A. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LALANDE, A. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 2 v. Paris: Quadrige, 1993.

MAGGIORI, R. Le zoo pensant. *Libération*, Paris, 1/jan. 2002, Forums, Livres, p.1-7.

_____. Darwin pense-bêtes. *Libération*, Paris, 3/jan. 2002, Forums, Livres, p.1-3.

MORAES LEITE, L. C. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1984.

NASCIMENTO, E. O inumano hoje. *Gragoatá*, Niterói, n.8, 2000, p. 39-55.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995, (série fundamentos).

REIS, C. & LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, A. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. 2ª ed. corrigida e aumentada. Madrid: Gredos, 1978.



