

## O animal que somos: interações identitárias na prosa contemporânea de língua portuguesa

Prof. Dr. Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira<sup>1</sup> (UFF)

### Resumo:

*No bojo de uma reflexão sobre o sujeito e a escritura, parece-me instigante buscar compreender a consideração do animal como ser dotado de estatuto semelhante ao do homem. A representação do animal na literatura tem servido de espelho ao ser humano e, não poucas vezes, o animal é alvo de antropomorfização, sendo idealizado ou denegrido segundo a visão antropocêntrica. No entanto, meu propósito é abordar a condição humana como necessariamente animal e daí como identificada ao animal, figurando como o Outro na ficção de Clarice Lispector, Teolinda Gersão e Maria Gabriella Llansol. Escrever o animal desta forma é ensaiar uma ecocrítica no projeto de uma humanidade que busca transcender os limites ontológicos, irmanando-se a ele. É reverter o papel da suposta dominação do homem sobre a natureza, abrindo-se espaço para uma ecofilosofia.*

**Palavras-chaves:** sujeito, animal, narrativa, ecofilosofia

### Introdução

Primeiramente menciono algumas narrativas que me comovem por tratar da morte de não-humanos. A primeira é a história da formiguinha e da neve, ouvida na infância; a segunda, são umas palavras lidas em Gabriela Llansol quando contempla o modo com que os animais aceitam o fracasso irremediável, caindo no sono e se abandonando à morte; a terceira é a do replicante Roy contando histórias ao seu implacável caçador, na hora de morrer; e a quarta é a narração ficcionada da extinção de um pássaro por um biólogo.

Movida por estas emoções iniciais, procuro discutir neste trabalho a relação entre animais e homens a partir da ecocrítica de Garrard e da filosofia de Derrida. Meu interesse é mergulhar na literatura de Lispector, Gersão e Llansol, com a esperança de vislumbrar, ainda que intuitivamente, uma harmonia entre os homens e o Outro – representados por animais, coisas, natureza, Terra -, em direção a uma nova utopia que a escrita literária possa engendrar.

### 1 A natureza

Na tradição da cultura ocidental, os animais tem sido associados à natureza e o homem à cultura, o primeiro integrado àquela; o segundo como um exilado nesta. Segundo o Gênesis, a dor de ter perdido a inocência, "própria" ao animal, levou o homem a demarcar com amargura e culpa uma fronteira entre si e os demais ocupantes da paisagem, ora de forma saudosista, ora de modo arrogante.

A relação homem-natureza foi tematizada na literatura desde muito tempo. A princípio ela tem um sentido primitivo religioso como na *Ilíada* onde "as oraciones y los juramentos invocan, non solo a los dioses, sino también, al cielo, a los rios" (CURTIUS, 1989. p. 139). Mas em Sófocles, a invocação não é mais em forma de oração, as forças e as coisas da natureza não são mais divindades, tornando-se "seres humanizados que participan ya de los sentimientos humanos". Daí para frente a natureza será tópico poético. No romantismo, ela é invocada, não mais dentro do contexto religioso pagão, mas como uma idade de ouro perdida, a que o poeta clama por reviver. Diz Schiller no século XVIII que amamos nos elementos da natureza "a eterna unidade consigo mesmos. São o que nós fomos; são o que devemos vir a ser de novo" (SCHILLER 1991. p. 44). "O

poeta, digo, ou é natureza ou a buscará. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental”( SCHILLER 1991. p. 60). Ainda hoje esta dualidade é praticada na arte que tenta colmatar o fosso entre o ser e o mundo representado na obra. O animal é mais um elemento na paisagem a adornar ou problematizar a criação do poeta.

## **2 A figuração do animal na literatura**

Nas fábulas e nos contos de fada os animais são exemplos para o comportamento humano, funcionando com intenção pedagógica numa linha declaradamente antropomórfica e antropocêntrica, “podendo alternar, como objetos do pensamento humano, entre a contigüidade da modalidade metonímica e a modalidade analógica e distanciada da metáfora”, como diz WILLIS (*apud* GARRARD 2006, p. 198). Existem “fábulas” de adultos como é o caso do romance *A revolução dos bichos* de George Orwell em que os animais ocupam o lugar dos homens com a intenção de condenar a pretensa humanidade dos homens, fazendo uma rasura na auto-idealização que, sob a capa angelical, esconde a barbaridade das bestas. Na novela *Metamorfose*, de Kafka, estamos no campo da alegoria em seu sentido benjaminiano. Entre o sujeito humano e o grande inseto animal, dá-se uma continuidade entre dois estados, não porque o animal seja inferior ao homem mas porque os humanos, representados pela família de Gregor Samsa, são capazes de desumanizar ao máximo o seu semelhante a partir do momento que ele não serve mais aos seus interesses. No âmbito da literatura portuguesa, a coletânea *Os bichos* de Miguel Torga usa os animais como protagonistas dos contos que pensam, sentem e agem como pessoas, embora não sirvam a funções moralistas como nas fábulas tradicionais. São viventes que incorporam as vicissitudes dos homens, sem perder suas peculiaridades animais. Na prosa de José Saramago circulam cães cujas características especiais os tornam distintos dos animais e ainda os posicionam acima da condição humana. Apesar disto, eles não estabelecem uma interação afetiva com os humanos, figurando como símbolos e não propriamente como metáforas ou alegorias.

Situação diversa é a que ocorre em *Cão como nós*, de Manuel Alegre, certamente inspirado no *Cane come me*, de Curzio Malaparte, em que o cão é tratado como ser de grande nobreza, onde o afeto põe em destaque a fidelidade e a amizade do animal em relação ao dono, como se espelhasse o ideal humano que, lamentavelmente, não se observa na humanidade. O homem está de certo modo numa posição egocêntrica e o cão gira em torno dele como um servo amoroso que tudo faz para agradar, esquecendo-se de si e servindo-o com alegria.

## **3 Ecocrítica e representação do animal**

Ao escolher o título “Animais” e não “animal” para um capítulo do seu livro, Greg Garrard parece recusar, como Derrida, contra a categoria abstratizante e antropocêntrica que é a expressão “o animal”. Segundo ele, “a fronteira entre o humano e animal é arbitrária e, além disso, irrelevante, já que compartilhamos com os animais uma capacidade de sofrer que só a mão da tirania poderia ignorar.” (Garrard, 2006, p. 193). Por seu lado a ciência rejeita o argumento sob a alegação de que o sofrimento no animal é projeção antropomórfica, preferindo dizer que “um macaco não fica zangado, e sim exhibe agressão’ (...)” (GARRARD 2006, p. 195). Na opinião do autor, no entanto, há muitos estudos com exemplos notáveis de emoções nos animais, “entre elas a esperança, a tristeza, a felicidade e a raiva” (GARRARD 2006. 195). Ele faz coro à ecocrítica libertária que denuncia a “retórica da regulação moral e social” (GARRARD 2006. p. 199) do comportamento humano fazendo uso de expressões como bestial ou animalesco. Existem muitas estratégias de um certo “antropomorfismo negativo”, usado “mais para policiar do que para confundir a linha divisória entre os seres humanos e a natureza” (GARRARD 2006. p. 201). Entre eles está a posse duma alma imortal, a liberdade existencial, a diferenciação neurológica, o uso da linguagem simbólica e mesmo a anatomia da mão humana que criou ferramentas sofisticadas, num esforço humano angustiado para “construir e reforçar continuamente uma diferença que a natureza não proporcionou” (GARRARD 2006. p. 202).

Ultrapassando o mundo natural, Garrard retoma uma análise do romance adaptado ao filme *Blade Runner* que “explora o desafio representado para a identidade humana não apenas pelos animais, mas também pelos seres biônicos” (GARRARD 2006. p. 202), revelando que “nesse mundo derradeiro, a linha inultrapassável entre humanos e animais é minada, a fim de reforçar a fronteira entre humanos e andróides” (GARRARD 2006. p. 203). Mas quando Roy reconhece a sua própria mortalidade, “isso, mais que qualquer outra coisa, torna insustentável a fronteira humano/biônico”, (GARRARD 2006. p. 205). Esquemas dualistas como organismo/máquina ou animal/humano perdem progressivamente suas distinções, problematizando fronteiras de identidade e da subjetividade. Em decorrência o sujeito humano contemporâneo é obrigado a se rever enquanto tal frente a outras criaturas.

#### **4 Ecofilosofia em Derrida: logocentrismo e estatuto do Outro**

O animal se torna o Outro em *O animal que logo sou (a seguir)* (1999), longa aula em que Derrida passa em revista as inúmeras referências ao animal ao longo de sua obra, em interlocução com o pensamento de vários filósofos. Tal como já fez antes a propósito do termo *différance*, aqui ele cria o termo *animot*, aglutinando os termos *animal* e *mot* (em francês, *palavra*), numa reflexão que desconstrói o estatuto logocêntrico do sujeito.

Toda a discussão do Outro na filosofia se sustenta na distinção *a priori* entre homem e natureza, baseando-se na pressuposição de que o mundo teria sido feito para o homem, como vem conjecturado no Gênesis e em inúmeras mitologias cosmogônicas. Na natureza, da qual ele teria saído, estaria tudo que lhe é dessemelhante - o reino vegetal e animal - sobre o qual ele exerce poder em razão da sua suposta transcendência e racionalidade. O Outro, seu igual, é sempre aquele que lhe assemelha, mesmo que em casta inferior, não o que lhe é desigual; o Outro é sempre o espelho do Eu, jamais um objeto, uma planta ou um animal, a não ser de forma alegórica ou metafórica. Assim o Eu é aquilo que é definido pelo cogito cartesiano e o Outro é o seu duplo, seu reflexo, sua exterioridade especular, um outro corpo diante de si que com o Eu tem semelhanças. No entanto, este Outro a nós semelhante se apresenta a nossa frente do mesmo modo que objetos ou animais, segundo Swymikowick. Como então separar objetos e sujeitos? Sujeitos e animais? Para Descartes, que em certo sentido ficou fora de moda, é a alma e a consciência que os separa.

Como mostra Derrida, já Montaigne zombava da “impudência humana sobre o próprio dos animais” (DERRIDA 1999. p.19-20), caçoando da “presunção” e da “imaginação” do homem quando pretende saber o que se passa na cabeça do animal. O autor dos *Ensaaios* concede aos animais *um poder de responder*, que ultrapassa a linguagem como signo: “esta faculdade que nós observamos neles de se queixar, de se contentar, de pedir socorro entre eles, de convidar ao amor, como eles fazem pelo uso de suas vozes” (*Apud* DERRIDA 1999 p. 20). Referindo-se a este outro “falar”, Derrida ousa dizer que “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, (...) e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar” (DERRIDA 1999. p. 22).

Em todas as versões do Gênesis, o animal é anterior ao homem que o segue. Tendo nascido primeiro, viu chegar em seu território um Outro que se fez senhor, que recusou a sua “linguagem de traços mudos” (DERRIDA 1999. p. 40) e a possibilidade de lhe manifestar de alguma maneira sua experiência de *nossa* linguagem e nudez. Derrida adverte que “O animal nos olha, e estamos nus diante dele. E pensar começa talvez aí” (DERRIDA 1999. p. 57). Para o filósofo franco-argelino, o animal está aqui antes de nós, perto de nós e diante de nós, que estamos atrás (depois) dele (daí o título em francês de seu trabalho: *L’animal que donc je suis. {À suivre}*), embora a filosofia o tenha esquecido, sendo ela mesma “esse esquecimento calculado” desde seu nascedouro, situação que atualmente a ecofilosofia, ou ecosofia, tenta reverter. Mas o fato de a filosofia ser logocêntrica, não tira do animal o poder de olhar-me, exercendo o seu ponto de vista sobre mim, que eu ignoro porque não posso deduzi-lo. Assim ele é a alteridade absoluta, a opacidade total do

próximo que eu julguei sempre, equivocadamente, penetrar. Para Derrida, o animal é o “completamente outro”, “mais outro que qualquer outro” (DERRIDA 1999. p.29).

Neste texto Derrida levanta duas **hipóteses**: a primeira é de que sofrimento é o identificador entre homens e animais. No entanto, usando do poder de nomear dado por Deus, os homens ignoraram o sofrimento dos animais, sacrificando-os desde a Antiguidade por razões religiosas ou por motivos práticos em que o assujeitamento está “a serviço de um certo bem estar e suposto bem-estar humano do homem” (DERRIDA 1999. p.51). Daqui deriva a **segunda hipótese** que é a da “participação engajada, continuada, organizada em uma verdadeira guerra de espécies” (DERRIDA 1999. p. 61) que os homens disfarçam mas que se revela pelo uso genérico da expressão *o animal* e não *os animais*, pela qual ele nega sua própria animalidade. Inclui-se neste “o” “todos os viventes que o homem não reconheceria como seus semelhantes, seus próximos ou seus irmãos” (DERRIDA 1999. p. 65).

Para além da defesa dos direitos do animal, Derrida diz que é preciso levar a sério a compaixão, mudando-se “os alicerces (...) da problemática filosófica do animal” (DERRIDA 1999. p. 53). A proposta é de abandonar a visão do animal segundo o critério do poder ou ter logos ou poder-ter-logos, base do logocentrismo, e adotar a perspectiva de que eles podem sofrer ou, em outras palavras, de que “eles podem não-poder”, questão que, em última análise, diz respeito não só aos animais, mas a todos os viventes, inclusive os homens que, diante da finitude/morte, sofrem e perdem poder.

## **5 Para além da figura, a fulguração**

Para entender o embate surdo e invisível entre sujeito e outras formas de existência, diz Canclini que é de bom alvitre ouvir o que diz a arte da ficção, cujas metáforas se aplicam “ao que não cabe em conceitos unívocos, ao que vivemos e está em tensão com o que poderíamos viver, entre o estruturado e o desestruturador” (CANCLINI 2003. p. 53). Alterando um pouco a ordem cronológica do aparecimento do *corpus* literário deste trabalho, começo com a portuguesa Teolinda Gersão, para depois revisitar a brasileira e universal Clarice Lispector, finalizando com a escrita lusitaneamente singular de Gabriella Llanso.

### **5.1 Teolinda entre a raposa e o cão**

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, obra de 1984, há cães e outros animais. A certa altura alguém diz que “um cão é humano” e a narradora pensa consoladamente que com os cães pode ter “relações absolutas, como só há na infância” (GERSÃO 1984. p. 65). Mas ao observar de forma não-logocêntrica, ela percebe que o cão descobriu que o mundo se altera, conforme a companhia; que é capaz de aprender “o mundo tão bem sozinho, mesmo quando não entende e erra tudo (...) [e que] entrega-se inteiro às sensações, porque todas lhe parecem boas” (GERSÃO 1984. p. 67).

Neste curioso livro em forma de (falso) diário, reproduz-se a historieta publicada num jornal escandinavo que, resumidamente, é a seguinte: diante de uma loja, uma simples bancária fica fascinada por um casaco de pele de raposa exposto na vitrine. Sentindo que ele fora feito para si, a moça acaba por comprá-lo a prestações, contentando-se em vê-lo diariamente com prazer até que quitasse a compra e o levasse em definitivo: “mas não era isso que a fazia sorrir secretamente, era antes uma satisfação interior, uma certeza obscura, uma sensação de harmonia consigo própria” (GERSÃO 1984. p. 76). Aos poucos, ao fazer a sua habitual corrida na orla da floresta, ela percebe que uma transformação se inicia em seu corpo, pois “(...) estava mais viva, agora, mais alerta (...), a sua capacidade de percepção crescia”, tinha fome de outras coisas” (GERSÃO 1984. p. 77-78). Uma noite, ao se arrumar para uma festa, sorriu para o espelho e se percebeu com “um sorriso felino, (...) dando-lhe aos traços uma certa orientação triangular” (GERSÃO 1984. p. 78). Na festa deliciou-se como nunca com o gosto da carne do rosbife, “quase crua, o gesto de travar os dentes, de fazer saltar o sangue, na boca, a inocência de devorar a peça inteira” (GERSÃO 1984. p. 78). Começou a dançar, sentindo subir o seu sangue como “uma tempestuosa força interior” (GERSÃO

1984. p. 78), uma maldição quase alegre. Lembrou então com satisfação que na manhã seguinte pegaria o casaco, que era seu, que “fazia parte dela” (GERSÃO 1984. p. 79). Assim o fez, mas ao vesti-lo, viu-se em processo de metamorfose: seu rosto enegrecia e os olhos puxavam em fenda. Saiu apressadamente com medo de ser vista, refreando o impulso incontrolável de “pôr as mãos no chão e correr à desfilada” (GERSÃO 1984. p. 79). Com esforço sobre-humano alcançou a periferia da cidade e, “sacudindo o dorso e a cauda, farejando o ar, o chão, o vento, uivando de prazer e de alegria” (GERSÃO 1984. p. 79), desapareceu rapidamente na profundidade da floresta.

Como vemos, a historieta retoma um tema da literatura - a fusão entre humanos e animais – geralmente vista de forma assustadora (p. ex., o lobisomen), mas aqui, ao contrário, bastante condizente com a idéia de uma convergência entre as duas categorias a ponto de se extinguir a linha que as separa. Na imagem do casaco de pele embute-se a idéia do luxo produzido pela depredação dos animais no planeta, a crítica ao consumo desenfreado nas sociedades capitalistas modernas e o lamento pela extinção da espécie. Na ação identificatória da personagem, observam-se vários aspectos significativos: primeiro, a sua condição subalternizada que a faz sonhar com uma vida plena que não lhe é garantida como mulher e bancária; segundo, o prazer obtido à proporção em que se afasta da condição chamada humana; terceiro, a escolha da animalidade como alternativa ética, estética e pragmática para uma vida integrada.

Diz a narradora que no dia seguinte ao da publicação da história, ocorreu um pânico entre as mulheres que “daí em diante passaram ao largo das vitrines, o que levou à falência numerosos industriais do comércio de peles verdadeiras” (GERSÃO 1984. p. 80). Como diz Nilto Maciel quando o homem se distancia cada vez mais do animal e da natureza, a experiência de alguém que adquire uma condição extraordinária significa uma lição para os humanos diante do mundo degradado.

Numa figuração mais afim à alegoria do que à fábula, os cães estão no livro de mais de uma forma. Num certo diálogo, há uma disputa objetiva e filosófica em torno de um guarda-chuva da narradora que invoca o seu direito de propriedade, falácia que é contestada pelo cão, lembrando-nos que sob este argumento os animais são os primeiros proprietários da terra. Num narração de fundo onírico e, portanto, simbólico, surge a imagem de “um cão que fumava, [cujo] fumo era triste” (GERSÃO 1984. p. 111) e de outros cães, separados como Brancos ou Pretos, figurando a arrogância humano em suas segregações e em suas iluões de superioridade intelectual por terem realizado muitas proezas, entre as quais a bomba atômica. De repente a sonhadora vê “um Grande Cão Sentado” (seria Deus?) e o cão anterior do guarda-chuva, que é amigo da narradora, lhe diz que não “há nenhuma solução fora de nós” (GERSÃO 1984. p. 117). No final da narrativa este cão (ou outro?) reaparece para simbolicamente “rasgar com dentes um guarda-chuva” (GERSÃO 1984. p. 132) juntamente com a narradora que aceitou transformar-se “num cão igual a ele”. Nestas passagens, não só há uma mesclagem quanto uma fusão de naturezas entre o humano e o não-humano, culminando com a cena em que ambos rebentam o “círculo mágico”, como se estivessem a ultrapassar a linha que separa as criaturas de si mesmas e da natureza.

## **5.2 Clarice e a barata**

Em *Água viva*, de 1973, assim se pronuncia a narradora: “Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia” (LISPECTOR 1990. p.57). Embora não os observe como um Outro, Clarice Lispector expressa uma crítica contra a antropomorfização dos animais:

“Conheci um “ela” que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há que respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo” (LISPECTOR 1990. p.58).

Também o mundo vegetal não fica de fora, revelando uma sensibilidade própria: “Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas

ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais” (...) “Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-me admirada. (...) Durou em beleza e vida uma semana inteira. (...) Esta (...) tinha tanto instinto de natureza que eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente como só acontece entre bicho e homem.” (LISPECTOR 1990. p. 56-7)

Em *A paixão segundo G.H.*, de 1964, esta posição contamina toda a narrativa: “(...) diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (LISPECTOR 1998. p. 69). Ver o mundo significa perceber-se sem as auto-idealizações que fazem do humano algo superior que teria transcendido a natureza. Desfazendo-se do narcisismo, a ultrapassagem da fronteira se explicita, levando-a a ver com olhos limpos: “eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo. É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo” (LISPECTOR 1998. p. 63). A personagem não faz uma viagem de retorno saudosista ao paraíso perdido, como pretenderam os poetas ingênuos e sentimentais, porque “sabia que estava entrando na bruta e crua glória da natureza” (LISPECTOR 1998. p. 64). Ao ver desse jeito, ela estava vendo o que “era ainda anterior ao humano” (LISPECTOR 1998. p. 85), ou seja, vendo aquilo que veio antes de si, aquilo a que seguiu, como apontou Derrida.

Ao medo de enfrentar esta origem nada nobre ou glamourosa que os mitos e a filosofia pretenderam mascarar durante séculos, ela chama de “neutro”:

O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva – eu olhei a barata e sabia. (...) Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. (LISPECTOR 1998. p. 92)

Para fugir ao confronto e aplacar a angústia, ela teria aceito o preço como uma encarnação de Adão: “Ao me ter humana, eu me havia livrado do deserto. (...) mas também o perdera! E perdera também as florestas, e perdera o ar, e perdera o embrião dentro de mim.” (LISPECTOR 1998. p. 93) Diante da barata neutra, ela descobre a sua comum condição com a barata, marcadas ambas pelo sem sentido da vida: “No entanto ei-la, a barata neutra, sem nome de dor ou de amor”. (...) Nós duas, as soterradas vivas”. (LISPECTOR 1998. p. 93). A barata é portanto um novo espelho para o ser e todo o livro é um diálogo com este grande Outro que se impõe à personagem na forma de animal objecto que a leva a interrogar-se:

Sentiria ela [a barata] em si algo equivalente daquilo que meu olhar via nela? Até que ponto ela se aproveitava a si mesma e aproveitava do que era? (...) Que sabia eu daquilo que obviamente viam em mim? (...) ser é não saber? (...) Este é o segredo de se ser uma pessoa? (LISPECTOR 1998. p. 93)

Este confronto não é uma fábula, a barata está aí como animal mesmo, não como tropo: “A barata é de verdade, mãe. Não é mais uma idéia de barata” (LISPECTOR 1998. p. 94). Sua insistência na concretude do acontecimento é, às vezes, desconcertante: “Mas isto tudo não é metáfora (...) Ah, estou sendo tão direta que chego a parecer simbólica” (LISPECTOR 1998. p. 137). Efetivamente, nesta obra Clarice consegue atualizar aquela nudez de que fala Derrida quando olha o animal a olhá-lo, a desnudá-lo. Diz G.H.: “Eu tinha medo da face de Deus, tinha medo de minha nudez final na parede” (LISPECTOR 1998. p. 97). Lutando o tempo todo para vencer o medo, ela sabe que a escolha é sua. Entre o inferno ou o paraíso, ela descarta ambos, assim como desiste da esperança – “A desistência é uma revelação” (LISPECTOR 1998. p. 177) - pois isso que lhe acontece não representa nada para o futuro mas “na verdade significa ação, e hoje” (LISPECTOR 1998. p. 147). Assim, provar a vida significa provar o “neutro”, o vazio, o gosto do vivo “que é um gosto quase nulo” (LISPECTOR 1998. p. 154), enfim, a barata comida. Esta ação significa desumanizar-se, perder os referenciais humanos que a solapam e a fazem afastar-se de uma dimensão “muda e em fulgor” (LISPECTOR 1998. p. 128). Retomando Derrida, “pensar começa talvez aí” (DERRIDA 1999. p. 57):

Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa (...) Quero o material das coisas. A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade (LISPECTOR 1998. p. 157-8)

Depois de provar o “neutro”, ela deseja uma ponte, mas “Não, não o meu anjo: mas a minha humanidade e sua misericórdia” (LISPECTOR 1998. p. 139). Entra na compreensão da carência como constitutivo do ser: “Minha carência vinha de que eu perdera o lado inumano – fui expulsa do paraíso quando me tornei humana. E a verdadeira prece é o mundo oratório inumano” (LISPECTOR 1998. p. 161).

A importância do Outro provém da experiência radical, agora já desnecessária, e se dirige ao amor, fatal e “tão inerente quanto a própria carência” (LISPECTOR 1998. p. 170). Ela só queria falar da emoção que é encontrar na palavra do Outro a verdade de uma coisa sentida e não compreendida. Queria falar da desnecessidade de comer uma barata para perceber que pode se deixar comer e comer o Outro porque se é carente e se está sob lei do humano que precisa do Outro. Não é preciso encenações, basta estender a mão ao outro, sabendo que “não precisar deixa um homem muito só, todo só” (LISPECTOR 1998. p. 170).

Neste livro Clarice não precisou ir ao campo para alcançar a “integração” cósmica com a natureza. Num pequeno quarto de empregada de um apartamento de uma grande cidade, ela dialoga com o inumano e se reconhece com paixão como inumana e portanto como não-ser que assim é. Entrega-se com confiança ao não-humano, ao não-ser, para alguém do heroísmo e da santidade.

### **5.3 Llansol: a celebração dos animais, a morte de Jade**

Servir o afeto com quem oferece um biscoito ao filho. Assim Ana de Penalosa, personagem de Maria Gabriela Llansol em *O livro das comunidades* (1977), “dava-se a palavra sobre o dedo indicador ligeiramente curvado como se servisse um aperitivo e um peixe” (LLANSOL 1977. p. 12). Repare-se que ela não dava, mas “dava-se”, numa imagem que mescla alimento, palavra e o próprio corpo que se afeta, os três elementos como sustentação e razão da existência. O afeto no gesto corporal é o que faz a aliança entre um e outra, que se querem existir na troca do alimento-palavra. Mas estes dois não se limitam à relação entre marido e mulher, pais e filhos que sobrevivem sob a “luz comum”. A narradora busca “outro lugar à mesa”, ela deseja a “luz clara”, aquela que se dá entre duas almas “crescendo” de modo a mudar “os hábitos de servir os afectos”.

Tais palavras Llansol tece em *Amar um cão* (1990), um pequeno texto escrito em Azenhas do Mar, no final de agosto de 1990, certamente como homenagem ao seu cão Jade, que então morria. Como sabemos, as expressões de Llansol não são metáforas ou símbolos, pois a autora procura evitar qualquer recurso que destaque o caráter representativo da linguagem, preferindo caminhar a contrapelo da ordem linear que rege a compreensão do mundo. Assim seu esforço busca abrir caminhos não percorridos pela linguagem, atrás de um veio que ilumine a natural relação palavra e mundo, as cenas fulgor. Ao falar do cão e de sua relação de afeto com ele, Llansol fala efetivamente de afeto entre duas almas, tornando-o presente, existente, real. Não projeta no cão os desejos ou lamentos que pertencem à dona. Nestes quase diálogos em que a dor da perda do cão existe, mas passa, vislumbra-se uma inteira ecofilosofia que coloca Llansol ao lado dos loucos que falam com coisas, com a natureza e os animais como seres vivos, sem distância ontológica em relação a eles. Llansol também nomeia plantas – a famosa Triloba que tinha plantada em sua casa – e com elas estabelece uma horizontalidade relacional que dá suporte à sua cosmovisão, bem como ao entendimento do seu texto e ao papel da palavra e da escrita no mundo que habitamos.

Em *Onde vais, drama-poesia?*( ) a autora declara a *falta* de não ter a sabedoria do “escondido” uso que os animais fazem do mundo, trazendo para o texto o seu fulgurante e inconfidente “canto de amor por nós”. Neste poema-carta aos animais, ela fala de uma

“nostalgia”, não-ontológica, não-mítica, que lhe dá a ausência dos animais, não só os seus, “mas todos os outros”. Seu recurso é então o texto, onde se dá “a arte do sonho” (não os comuns), onde se faz “um uso secreto das coisas” (LLANSOL 2000. p. 173), onde se dá “o beijo da dupla boca desse enlace”(LLANSOL 2000. p. 174). Observar no texto o próprio dos animais é vê-los como “arautos da clorofila no limiar da criação”, lugar onde nasce o drama-poesia.

Para reintegrar-se à natureza, Llansol não faz como os ingênuos (que se despersonalizam), nem como os sentimentais (que se angustiam). Ela simplesmente se evade da ilusão da representação, reconhecendo ser impossível retratar a árvore, respeitando-lhe o seu “próprio” (da árvore). Para dar o beijo que sela o enlace com a árvore / natureza, oferece-lhe o texto que escreve, ignorando “se o entendem” como ignora se sua presença no mundo pode causar alguma mudança; o importante é o sentido: o texto é para a árvore, é para ambas, e basta. Este enlace é de puro erotismo, aberturas que se dispõem a penetrações mútuas, que prescindem de “gritos autobiográficos” (LLANSOL 2000. p. 181). A natureza é uma espécie de terceiro sexo, tem vida própria intercomunicante, penetrante, não é uma tela de projeção como no romance tradicional, nem se confunde como o “neutro” de Clarice, mais afim ao vazio e à falta de sentido metafísico. Assim uma simples gota d’água, antes de ser algo “sujo” a ser limpo por um garçon, é um “vivo”, um terceiro que nos torna três, que quebra o dual (LLANSOL 2000. p. 215-6). Estilizando Álvaro de Campos, a autora quer ver tudo de todas as maneiras, como está expresso num poema transcrito de Rosa W. Christinna em que a moral da história é que tudo foge /move na apreensão pois “no conceito, anda um gato fugido do entendimento.” (LLANSOL 2000. p. 218).

Numa articulação com a visão ecológica moderna, o texto de Llansol não quer opinar sobre a relação dos homens com os animais mas apontar a deterioração de uma relação erótica para o homem autista, proliferante e conquistador. O texto não se coloca acima do real querendo mudá-lo, mas antes se trata de atentar para “o há do texto”, o problemático de “uma relação amorosa, libidinal, não só degradada, mas provavelmente / perdida, entre os sexos humanos e o sexo da natureza” (LLANSOL 2000. p. 187). O texto afirma a responsabilidade da autora, tal como “Jade é responsável, o pinheiro Letra é responsável, Prunus Triloba é responsável” (LLANSOL 2000. p. 187). Sobre a indiferenciação entre vivos e texto, diz Llansol que “a vida não é essencialmente nem principalmente humana; (...) o vivo (...) tende a ser matéria leve e não coisa, algures, entre o orgânico, o construído e o concebido (...) (LLANSOL 2000. p. 190), como figuras que em sua obra fulgorizam: “Não são coisas ou metáforas, mas vivos”, pois “o fulgor não fala a linguagem do ser” (LLANSOL 2000. p. 191).

A visão utópica de Llansol ultrapassa as divisões da ciência e do pensamento e se materializa no texto:

eu ando a contar o mal-estar profundo dos seres humanos, dos animais e das plantas, ando à procura de um final feliz. Ando a ver se o fulgor que, por vezes, há nas coisas, é melhor guia do que as crenças que temos sobre elas, ou do pensamento que, a propósito delas, nos ocorrem. (LLANSOL 2000. p. 227).

Em *Amar um cão*, Llansol celebra o nascimento mas também a morte do seu cão de estimação. No outro livro posterior a narradora rememora sem dramatismos o cão Jade envelhecido, cego, com a consciência de que ele morrerá um dia. E diz, numa forma particular de restabelecer o enlace entre homem e animal: “e se trocássemos de sexo?” (LLANSOL 2000. p. 298). Já que aprenderam a trocar o Um e o Outro, assim diz Llansol sobre a presença de um no outro: “em mim é humana, / nele sou cão” (LLANSOL 2000. p. 299). Depois que ele morre, ela continuará a alimentar esse tempo invisível pois o espaço, por exemplo, a poltrona onde dormia, sobreviverá. Após esses dias de grande dor em que Jade partiu seguindo a geografia do seu corpo, ela o reencontra “no centro de uma cena fulgor” (LLANSOL 1990. p. 227).



## **Conclusão**

Ao longo do trabalho, buscamos rever a posicionamento do humano frente a este Outro que é o animal, começando com dados da nossa emoção. Inicialmente foi necessário retomar uma reflexão sobre a natureza e sobre o antropocentrismo que levou os animais para o texto como metáforas, alegorias ou amigos servís e fiéis. Sob a inspiração de uma ecocrítica moderna (Garrard) e de uma ecofilosofia da alteridade (Derrida), focalizamos a interação entre homem e animais sob o aspecto do compartilhamento da capacidade de sofrer, afastando-nos da definição aristotélica que foi responsável pelo desequilíbrio da natureza e pela guerra entre espécies movida pela razão humana.

Com tais pressupostos, estudamos a presença dos animais na narrativa de ficção de três escritoras que praticam uma nova metafísica e uma outra simbologia que convergem para um mesmo foco: os afetos. Neles e por eles se estabelecem novas interações identitárias que acenam para uma recomposição das relações intersubjetivas em que o Outro, sejam os animais, sejam os outros humanos, seja a natureza, constituem a única possibilidade de utopia num mundo que se desmanha no ar. Teolinda é afirmativa: “Mas viver melhor as relações humanas é o único sentido da existência, mantenho irredutível, obstinada. Daqui não me farão arredar pé, por muito que me empurrem para o lado do vazio” (GERSÃO 1984. p. 19). Clarice tem a coragem de mergulhar no vazio, no indiferenciado, no neutro, para dali estabelecer a ponte necessária com o Outro, animal, planta ou gente. Por sua vez, com sua escrita anti-representativa, Llansol tenta de muitas formas propor a profunda solidariedade entre todos os viventes, em nome de um texto escrevível e de um sexo de ler que compõem uma nova erótica de interações.

Assim como Llansol que “ignora que sua presença no mundo pode causar alguma mudança” (LLANSOL 2000. p.181), também Gersão questiona tal pretensão dos intelectuais. Contudo, não desmerece a escrita: “Os livros não mudam talvez nada no mundo. Mas não é provavelmente razão bastante para não escrever” (GERSÃO 1984. p. 120).

## **Referências Bibliográficas**

- [1] CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europea y edad media latina*, vol. 1, México/ Madrid/ Buenos Aires: Fondo de cultura economica, 1989.
- [2] CANCLINI, Nestor G. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- [3] DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)* São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- [4] GARRARD, Greg. *Ecocrítica*, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2006.
- [5] GERSÃO, Teolinda. *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa: O Jornal, 1984.
- [6] LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- [7] ----- . *Água viva*, 11<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- [8] LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*, Porto: Afrontamento, 1977.
- [9] ----- . *Amar um cão*, Colares/Sintra: Colares Editora, [1990].
- [10] ----- . *Onde vais drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'água, 2000.
- [11] SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*, São Paulo: Iluminuras, 1991.

---

## **Autor(es)**

<sup>1</sup> **Maria Lúcia Wiltshire de OLIVEIRA, Profa. Dra.** Universidade Federal Fluminense (UFF)  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
[maluciao@hotmail.com](mailto:maluciao@hotmail.com)