

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

Universidade Federal Fluminense

Para além do literário e do humano: diálogo de Llansol e Lispector com a ecocrítica¹

Disse Fernando Pessoa (1888-1935) que a literatura era “a única verdadeira arte”². Diz-se hoje que a literatura está à morte ou no mínimo em crise, como manifesta Clarice Lispector (1920-1977): “(...) literatura é uma palavra detestável”³. Por sua vez, Maria Gabriela Llansol (1931-2008) proclama em seu Diário I: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho para outros”⁴.

Se para Pessoa a literatura reina soberana sobre as demais artes, para as autoras citadas ela é alvo de questionamentos como produto de uma filosofia que faz do homem o centro do mundo. Efetivamente há no texto literário de Llansol uma revisão do humanismo que vai ao encontro da ecofilosofia ou da ecologia não-antropocêntrica. Também na obra literária de Clarice a radicalidade deste enfoque se anuncia, na opinião de Silviano Santiago⁵, por meio de uma oposição ao “humanitismo” de Quincas Borba.

Em razão desta convergência, pretendemos observar o diálogo entre ambas quanto ao tema do humano e do literário em sua

¹ Trabalho dedicado à Profª. Diva Vasconcellos da Rocha (UFF).

² Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (Lisboa: Ática, 1966), p. 123.

³ Clarice Lispector, *Caderno de Literatura Brasileira, nº 17 e 18* (Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004), p. 62.

⁴ Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho* (2ª ed., Lisboa: Relógio D'Água, 1998), p.55.

⁵ Silviano Santiago, “Bestiário” in *Caderno de Literatura Brasileira, nº 17 e 18* (Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004), p.195.

relação com a ecocrítica, através de alguns passos. Primeiramente discutimos conceitos relacionados à legitimação da literatura para melhor compreender a sua crise e a posição das autoras nesta virada. Em segundo lugar retomamos considerações sobre a ecocrítica e a ecofilosofia em estudos sobre a relação homem-animal que se articulam à crise do literário. A seguir, considerando as afinidades entre as autoras, buscamos subsídios na fortuna crítica que as compara, dando destaque ao trabalho de Vilma Arêas a que agregamos, para terminar, as nossas reflexões.

Literaturas?

Há muito tempo se diz adeus à literatura. Recentemente William Marx discutiu o problema, localizando o início da crise entre os séculos XVII e XVIII quando a literatura, imbuída de altos poderes, passou a reivindicar a sua soberania como território autônomo e, de forma independente, dissociado da vida. Os autores foram considerados os padres de uma nova religião à qual aderiu toda a gente banhada na teoria do sublime, o que teria acelerado a sua desvalorização como prática útil à sociedade. Para o autor de *L'adieu à la littérature; Histoire d'une dévalorisation XVIIIe. – XXe. Siècle*, a literatura não existe enquanto disciplina de essência eterna e imutável mas, pelo contrário, muda como as águas de Heráclito. Mas se se trata de um saber mutante, como estabelecer a sua legitimidade? Para o estudioso francês, este adeus é apenas um uso particular da linguagem, “l'adieu a un certain état de la littérature que les écrivains concernés considèrent à tort comme la littérature par excellence”⁶. O que se despede é, na verdade, um certo tipo de literatura a ser substituída por uma nova forma a vir. Neste caso seria preciso rever os critérios de legitimação, sem deitar fora da bacia “a criança-literatura” que nasce.

Sabe-se que a institucionalização da arte está, desde a época clássica, atrelada ao afastamento do poeta da república de Platão, que lhe reservou um território próprio onde lhe seriam permitidos todos

⁶ William Marx, *L'adieu à la littérature; Histoire d'une dévalorisation XVIIIe. – XXe. Siècle* (Paris: Les éditions de Minuit, 2005), p. 15.

os desvarios que ameçassem a ordem social. Antes desta monumental operação de enquadramento ou “partilha do sensível” (cf. Rancière), a arte era uma experiência mesclada à vida cotidiana, sem nomeação ou existência como “arte”. A sua importância decorre do momento em que é aceita como categoria distinta da experiência comum, o que representa a exclusão da *polis* para um outro espaço onde os poetas a cultivam em solidão, ao mesmo tempo em que se emula a criatividade sob a perspectiva do aplauso público e da instituição sancionadora, calcada numa “política do sensível” (cf. Rancière). Ao tratar do assunto⁷, Rancière associa este momento original ao regime ético ou platônico, voltado para o bem comum, ao qual se seguirá o regime mimético, sob a inspiração de Aristóteles, que livra a arte da servidão aos valores dominantes, mas não a liberta da subserviência à dicotomia ficção-realidade de origem igualmente platônica. Aos primeiros românticos coube a inauguração do regime estético, que coincide com a abertura do processo de expansão, autonomização e, paradoxalmente, desvalorização da literatura segundo a teoria de William Marx. Em nossa herança literária de língua portuguesa, Fernando Pessoa parece ter sido sensível aos dois pólos da crise ao manifestar, de um lado, o seu aval legitimador encarnado no padrão clássico de Ricardo Reis, e de outro, a sua aderência à minorização do literário por meio do desassossego de Bernardo Soares.

A crítica aos modernismos de vanguarda limitou-se a olhar a literatura do século XX como uma reação aos padrões do passado, sem acentuar que essa subversão era a prova de que a literatura é sempre desconstrução. Considerando-se a sua longa duração, não se pode negligenciar o caráter histórico do fenômeno que põe em causa o nascimento e a morte de formas, de estilos e – por que não? – de literaturas. Usar a expressão no plural permite melhor observar as tendências contemporâneas da narrativa – como as de Clarice e de Llansol –, que fazem da arte da escrita uma forma de viver ou “escrever” (cf. Llansol), reconectando-a com a existência prática e útil do homem em seu cotidiano:

⁷ Jacques Rancière, *A partilha do sensível; estética e política* (São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005).

Mas que inferno, eu lá desejo entrar em alguma literatura do mundo. (...) recuso-me a ser importante. (...) Escrevo simplesmente. Como quem vive. (...) Eu não escrevo para a posteridade⁸.

Apesar da adesão à escrita, à vida e o repúdio à institucionalização da literatura, as autoras foram mais ou menos incorporadas ao cânone, o que confirma, em certa medida, as palavras de Silvína Rodrigues Lopes de que “toda literatura existe para ser legitimada”⁹.

A ecocrítica e o Outro

Comparar escritas e saberes exige prudência e paciência na elucidação do tema e da amplitude. A expressão “literatura comparada” implica, em sentido amplo, uma investigação da literatura em relação a outros ramos do conhecimento. Em sentido estrito supõe escritas de distintas nacionalidades, culturas e línguas. Neste trabalho estão presentes as duas acepções, seja no diálogo com a ecocrítica sob o viés do humanismo de cepa platônica, seja no confronto entre as obras da brasileira e da portuguesa. Situadas para além da cristalização do “literário” e do “humano”, estamos em face de escritas como lugares da desterritorialização (cf. Deleuze) em que o conceito de homem e as suas formas de dominação do Outro estariam na origem da crise das artes. O estudo da relação homem-animal mostra uma face prepotente do antropocentrismo que permite compreender o protesto da arte para além do humano e do literário.

Ao escolher a expressão “animais” no plural para título de um capítulo do seu livro, o antropólogo Greg Garrard protesta contra a feição abstratizante e antropocêntrica da palavra “animal” no singular. Neste sentido, retoma a crítica de Singer de que “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’

⁸ Clarice Lispector, *Caderno de Literatura Brasileira, nº 17 e 18* (Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004), pp.73 e 74.

⁹ Silvína Rodrigues Lopes, *A legitimação da literatura* (Lisboa: Cosmos, 1994), p. 480.

poderia ignorar.”¹⁰ A hipótese do sofrimento apoia-se no pensamento de Jeremy Bentham (1748-1832) em que “a capacidade de sentir dor, e não o poder da razão”¹¹ habilita os seres à consideração moral, idéia que será adotada, mais tarde, por Derrida. Garrad defende a ecocrítica libertária que rejeita a “retórica da regulação moral e social”¹² pela qual o comportamento humano é depreciado por ser bestial ou animalesco. Denuncia as estratégias do “antropomorfismo negativo“, usado “mais para policiar do que para confundir a linha divisória entre os seres humanos e a natureza”¹³, entre as quais a reivindicação exclusivista de uma alma imortal, passando pela liberdade existencial, pela diferenciação neurológica ou pelo uso da linguagem simbólica, num esforço humano angustiado para “construir e reforçar continuamente uma diferença que a natureza não proporcionou”¹⁴. Garrard avança este limite ao discutir o “desafio representado para a identidade humana não apenas pelos animais, mas também pelos seres biônicos”¹⁵, tematizado no filme *Blade Runner, o caçador de Andróides*, de Ridley Scott, que abre as portas para uma revisão da subjetividade não-humana ou pós-humana, problematizando as fronteiras entre seres e outras categorias.

O animal se torna o Outro no texto-aula *O animal que logo sou (a seguir)* (1999), em que Derrida passa em revista as inúmeras referências ao animal ao longo de sua obra, em interlocução com o pensamento de vários filósofos. O trabalho aponta para a discussão do Outro na filosofia sustentado pela distinção *a priori* entre homem e natureza, na fissura artificial que opõe os dois termos, baseando-se na pressuposição de que o mundo teria sido feito para a criatura humana, como vem conjecturado no Gênesis e em inúmeras mitologias cosmogônicas. Segundo tal hipótese, o homem teria saído da natureza onde tudo lhe é dessemelhante – os reinos vegetal e animal sobre os quais exerce o poder em virtude da sua suposta transcendência. Se

¹⁰ Greg Garrard, *Ecocrítica* (Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2006), p. 193.

¹¹ *Idem*, p. 192.

¹² *Idem*, p. 199.

¹³ *Idem*, p. 201.

¹⁴ *Idem*, p. 202.

¹⁵ *Idem*, p. 202.

o Outro é considerado como o que lhe assemelha e como o espelho do Eu, jamais o objeto, a planta ou o animal recebem a condição de Outro para o Eu, a não ser de forma alegórica ou metafórica. Como mostra Derrida, já Montaigne zombava da “impudência humana sobre o próprio dos animais”¹⁶ caçoando da “presunção” e da “imaginação” do homem ao interpretar o animal. O autor dos *Ensaio*s concedia aos animais *um poder de responder* que ultrapassa os limites da linguagem, “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”¹⁷. Ao advertir que “O animal nos olha, (...) [que] estamos nus diante dele. E [que] pensar começa talvez aí”¹⁸, Derrida lamenta que a filosofia o tenha esquecido, sendo ela mesma “esquecimento calculado” daquele que é o “completamente outro”, “mais outro que qualquer outro”¹⁹. A cada vez que se diz *o animal* e não *os animais*, o homem não só nega sua animalidade, mas ainda disfarça a sua “participação engajada, continuada, organizada em uma verdadeira guerra de espécies”²⁰, sem falar da retórica das fábulas onde ocorre um “amaneiramento antropomórfico, um assujeitamento moralizador, uma domesticação”²¹ da categoria.

Llansol e Clarice reagem enfaticamente a tal pensamento, não porque tenham espírito humanitário, mas porque praticam uma escrita que vai além do humano, lá onde todos os seres se encontram.

Clarice & Llansol: estado da arte

Ao pesquisar os trabalhos comparativos entre as duas autoras no Brasil, deparamo-nos com o texto – talvez pioneiro (1993) –, de Maria de Lourdes Soares (UFRJ), que as considera “corpos estranhos” no panorama literário. Marca no entanto a boa acolhida de Clarice no

¹⁶ Jacques Derrida, *O animal que logo sou (a seguir)* (São Paulo: Editora UNESP, 1999), pp. 19-20.

¹⁷ *Apud Idem*, p. 20.

¹⁸ *Idem*, p. 57.

¹⁹ *Idem*, p. 29.

²⁰ *Idem*, p. 61.

²¹ *Idem*, p. 70.

Brasil pelo crítico Antônio Cândido, ao contrário do que aconteceu com Llansol em Portugal que por ocasião da publicação de *Os pregos na erva* (1962), à parte rápidas notas em jornais, só contou com a recepção crítica do marido, Augusto Joaquim (cf. posfácio “O limite fluido”). Soares as aproxima na convocação do leitor: em Clarice através da personagem Angela Pralini de *Um sopro de vida*; em Llansol por meio de A. Borges no prefácio d’ *O livro das comunidades*. No corpo a corpo com a linguagem, ambas praticam uma língua menor: em Clarice o desejo de aprender pelo escrever (“Escrever para mim é um aprendizado. Assim como viver é um aprendizado”²²); em Llansol, a tentativa de dobrar a língua materna portuguesa (“Dobra a tua língua, articula./Dobra a tua língua, articula.”²³). No plano das personagens, não há heróis, a não ser de si mesmos; quanto ao enredo, há o estado epifânico ou antiepifânico (estranhamento) em Clarice que se avizinha da experiência de cena fulgor em Llansol. Em ambas o estado de graça que produz a escrita não se reduz ao místico, mas a uma espécie de “pensar-sentir” clariceano ou “encontro inesperado do diverso” llansoliano. Em direções semelhantes, as duas desconstroem a figura do autor demiúrgico, substituindo-a por uma textualidade dominante que tenta a captura do volátil e do inefável.

Em *Nem musa nem medusa* (1997) dedicado a Clarice Lispector, Lúcia Helena (UFF) faz alusões a Llansol sem contudo aprofundar a análise comparativa. Refere-se às alegorizações de núcleos cintilantes, de inspiração benjaminiana, na escritora brasileira, aproximadas às cenas fulgor, cujo teor movediço é associado à expressão clariceana da “quarta dimensão”, como se depreende de uma passagem de *Água Viva*: “fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro”²⁴. Também o narrador Rodrigo S. M. de *A hora da estrela* escreve com o corpo à semelhança do “corp’ à screver” inscrito no prefácio d’ *O livro das comunidades* de Llansol.

²² Clarice Lispector, *Caderno de Literatura Brasileira*, nº 17 e 18 (Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004), p. 79.

²³ Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho* (2ª ed., Lisboa: Relógio d’Água, 1998), p. 8.

²⁴ *Apud* Lúcia Helena, *Nem musa nem medusa; Itinerários da escrita em Clarice Lispector* (Niterói: EDUFF, 1997), p. 88.

Dois trabalhos comparativos tratam do tema nos anais do Congresso da ABRALIC (São Paulo, 2008). Em “Por uma escrita selvagem: Clarice Lispector e Maria Gabriela Llansol”, Tatiana Pequeno relaciona o fulgor e “o encontro inesperado do diverso” llansolianos à hora estelar de Clarice e, com base em Blanchot, refere-se a outros temas comuns, como a mutação, a aposta no Outro, a relação entre morte e escrita e, por fim, o texto como interpelação tecida na bondade e na condição da leitura. Na comunicação “O animal que somos: interações identitárias na prosa contemporânea de língua portuguesa”, estão as nossas primeiras incursões ao tema, na época alargadas à obra de Teolinda Gersão, e que aqui recebe novos contornos. Disponível na internet (2010), o texto crítico do Prof. Pedro Eiras (U. do Porto) focaliza Llansol e Clarice ao lado de Pasolini, muito pontualmente em torno da representação da ceia. Do mesmo ano, o artigo de Érica Zingano compara Llansol, Clarice e Guimarães Rosa, com destaque para a abertura de *A paixão segundo G.H* e o conceito llansoliano de “alma crescendo”. Registramos ainda na rede o texto da Profª. Lucia Castello Branco (UFMG) desenvolvido a partir da frase llansolina “escrever é amplificar pouco a pouco”, em que focaliza a escrita como matriz de tudo – homem, animais, plantas – trazendo à colação outros nomes da mesma linhagem de Llansol, como Clarice Lispector, Marguerite Duras, Artaud, Holderlin. Anotamos por fim o trabalho de Danielle de Paiva Lopes, publicado na coletânea *Um nome de fulgor* (2011), que enfatiza o pacto especial com o leitor, ressaltando os idênticos modos de (re) pensar a infância e os afetos.

Entre os inúmeros ensaios comparativos publicados no *Caderno de Literatura Brasileira* (Edição Especial, 2004), não consta, estranhamente, nenhum trabalho de comparação com a escritora portuguesa, a despeito dos inumeráveis pontos de contato entre as duas. Há certamente críticos portugueses sensíveis à escrita de ambas como foi, por exemplo, Eduardo Prado Coelho, mas são poucas as leituras comparadas. Quanto ao tema específico aqui discutido, uma melhor abordagem pode se valer da bibliografia passiva de cada uma das escritoras.²⁵

²⁵ Em relação a Clarice Lispector, localizei os seguintes trabalhos: PONTES, Margarida Amália Romanide, *O bicho outro: animalidade em Clarice Lispector*,

O inumano em Clarice

Ainda que a comparação seja feita com Graciliano Ramos, numa arguta aproximação entre *Vidas Secas* e *A hora da Estrela*, o estudo de Vilma Arêas (UNICAMP) contribui para o cotejamento das escritoras sob o ponto de vista da ecocrítica ao fazer extravasar a leitura de viés social para o campo do transumano ou inumano. Falar de Fabiano, protagonista de Graciliano, parece ser tão difícil quanto “abordar com segurança aspectos da subjetividade de outra classe”²⁶ encarnados em Macabéia, a protagonista de Clarice que pertence “a uma resistente raça anã que um dia vai reivindicar o seu direito ao grito”²⁷. Aqui a humílima condição equivale ao homem menor, ao não-herói e ao animal. Segundo Arêas, “é tão maluco falar do delírio de Baleia [a cadela] quanto dos ‘pensamentos’ de Fabiano, de Sinhá Vitória ou dos meninos”²⁸, o que mostra como Graciliano contorna “o ideário raso do pós-naturalismo [representacional], rasurando ao mesmo tempo o brilho das narrativas heróicas”²⁹ ao horizontalizar ontologicamente a personagem ao animal para além de uma chave de animalização pejorativa.

Clarice escreve sobre o parco, mas não compromete o fulgor. “Aparentada aos animais humildes”³⁰, Macabéia é o humano transumano que cintila mesmo quando morre “como uma galinha de pescoço mal

Dissertação de Mestrado, UNESP, São José do rio Preto, 2002; SANTIAGO, Silviano, Bestiário. In: *Caderno de Literatura Brasileira*, Edição Especial nº 17 e 18, Instituto Moreira Salles, 2002, pp. 192-223; ARÊAS, Vilma, Bichos e flores da adversidade. In: *Caderno de Literatura Brasileira*, Edição Especial nº 17 e 18, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002, pp. 224-240. Em relação a Maria Gabriela Llansol, para além dos textos críticos já citados no corpo do trabalho, há dois títulos importantes. Um sobre a figura do cão Jade: BARRENTO, João (Org.), *O que é uma figura; Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*. Lisboa: Mariposa Azul, 2009. O segundo sobre os objetos: BARRENTO, João e SANTOS, Etelvina (Org.), *Llansol: a luminosa vida dos objectos*. Lisboa: Mariposa Azul, 2012.

²⁶ Vilma Arêas, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* (São Paulo: Companhia das Letras, 2005), p. 91.

²⁷ *Idem*, p. 91.

²⁸ *Idem*, p. 97.

²⁹ *Idem*, p. 97.

³⁰ *Idem*, p. 102.

cortado”³¹. No conto “O ovo e a galinha”, Clarice diz que a galinha “só tem mesmo vida interior”, uma interioridade também humana que “consiste em agir como se entendesse”³², desmitificando-se a subjetividade dos homens como superior a dos animais. Por isso, ao descrever Macabéa igual a uma galinha, diz o narrador de *A hora da estrela* que ela “(...) também se parece conosco”³³, posicionando-se ambigualmente entre identificar-se ou afastar-se da personagem como o Outro, espelho do homem. Diz que Macabéa é “mero objeto” e se pergunta “Até que ponto pode ser considerada uma pessoa?”³⁴ Mais perplexo ainda, não sabe o que fazer “dessa (...) mútua semelhança”³⁵ vendo-se e negando-se a ver-se no espelho deste Outro. O “autor”-narrador Rodrigo S.M. diz que “Macabéa não faz falta a ninguém”³⁶, mas também ele, numa identificação com a pobre nordestina, acaba por admitir que não faz a menor falta. Para Arêas, o livro de Clarice “é um auto-retrato [eu diria, do autor, ou seja, de Clarice como “autor”], ao mesmo tempo que uma radiografia do processo de criação (...) Macabéa c’est moi”³⁷.

Assim Clarice poderia manifestar-se, aliando-se à menoridade social da personagem, estendida à condição do homem e do animal que percorre a sua obra de cima a baixo. No conto “O crime do professor de matemática” o protagonista enterra e desenterra um cão por meio de um ritual que marca a igualdade entre o humano e o animal, “pensando com dificuldade na sua verdadeira vida”³⁸. Em *Água viva*, de 1973, a narradora diz que “não ter nascido bicho é uma (...) [sua] secreta nostalgia”³⁹, além de condenar a antropomorfização dos animais ao

³¹ *Idem*, p. 102.

³² *Idem*, p. 102.

³³ *Idem*, p. 103.

³⁴ *Idem*, p. 103.

³⁵ *Idem*, p. 103.

³⁶ *Idem*, p. 78.

³⁷ Vilma Arêas, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* (São Paulo: Companhia das Letras, 2005), p. 76.

³⁸ *Apud* Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira Allemand, “O espaço do ‘crime’” In: Diva Vasconcellos da Rocha, *Discurso literário: seu espaço: teoria e prática da leitura* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975), p. 111.

³⁹ Clarice Lispector, *Água viva* (11.ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990), p.57.

dizer que não humaniza bicho porque é ofensa – há que respeitar-lhe a natureza: – “eu é que me animalizo”⁴⁰. Também o mundo vegetal não fica de fora, revelando uma sensibilidade similar:

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. (...) 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.⁴¹

Desde pequena, “muito ligada a bicho, tremendamente”⁴², sua família por brincadeira chamava-lhe “a protetora dos animais”. Numa crônica afirma que “Ter bicho é uma experiência vital. E a quem não conviveu com um animal falta um certo tipo de intuição do mundo vivo. Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio.”⁴³

Em *A paixão segundo G.H.*, de 1964, tal posição atravessa 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”⁴⁴. Desfazendo-se do narcisismo, a personagem ultrapassa a fronteira que lhe permite 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”⁴⁵ e vendo o que “era ainda anterior ao humano”⁴⁶. Ao medo de enfrentar a nossa origem humilde, que os mitos e a filosofia logocêntrica evitaram por 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.

⁴⁰ *Idem*, p. 58.

⁴¹ *Idem*, pp. 56-57.

⁴² Clarice Lispector, *Caderno de Literatura Brasileira, nº 17 e 18* (Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004), p. 84.

⁴³ *Idem*, p. 90.

⁴⁴ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.* (Rio de Janeiro: Rocco, 1998), p. 69.

⁴⁵ *Idem*, p. 63.

⁴⁶ *Idem*, p. 85.

(...) Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana.⁴⁷

Diante da barata, ela descobre a sua comum condição com o inseto, marcados ambos pelo sem sentido da vida: “No entanto ei-la, a barata neutra, sem nome de dor ou de amor”⁴⁸. A barata é portanto o espelho para o ser e todo o livro é um diálogo com o grande Outro que se impõe à personagem na forma de animal abjecto. Este confronto merece ser lido em si mesmo, não como fábula, alegoria ou tropo, mas como experiência real de estranhamento e iniciação a uma nova verdade: “A barata é de verdade, mãe. Não é mais uma idéia de barata”⁴⁹.

Tal como fez Llansol a partir do *Livro das Comunidades* (1977), Clarice busca libertar-se da prosa representativa: “Mas isto tudo não é metáfora (...). Ah, estou sendo tão direta que chego a parecer simbólica”⁵⁰. Esta obra ilustra aquela nudez de que fala Derrida quando olha o animal a olhá-lo e a desnudá-lo. Diz G.H.: “Eu tinha medo da face de Deus, tinha medo de minha nudez final na parede”⁵¹. Provar a vida significa provar o “neutro”, o vazio, o gosto do vivo “que é um gosto quase nulo”⁵², enfim, a barata consumida. Esta ação significa livrar-se do excesso de humanização e entrar numa dimensão “muda e em fulgor”⁵³, assim formulada:

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.⁵⁴

Depois de provar o “neutro”, a protagonista entra na compreensão da carência como constitutivo do ser: “Minha carência vinha de que

⁴⁷ *Idem*, p. 92.

⁴⁸ *Idem*, p. 93.

⁴⁹ *Idem*, p. 94.

⁵⁰ *Idem*, p. 137.

⁵¹ *Idem*, p. 97.

⁵² *Idem*, p. 154.

⁵³ *Idem*, p.128.

⁵⁴ *Idem*, pp. 157-8.

eu perdera o lado inumano – fui expulsa do paraíso quando me tornei humana. E a verdadeira prece é o mundo oratório inumano”⁵⁵.

Humildade (“Eu quero que ao ser humilde eu não tenha a vaidade de ser humilde”⁵⁶) e honestidade (“minha honestidade básica até me enjoa”⁵⁷) são causa ou efeito, não importa, do rigor aplicado à impessoalização que dá lugar ao Outro: “Procuro o deslumbramento que eu só conseguirei através da abstração total de mim”⁵⁸.

Llansol para-além-do-humano

No texto de Llansol há mais imagens do que metáforas, comparações ou símbolos, o que revela a mesma ambição de Clarice para ultrapassar a impostura da linguagem representativa e “captar o instante que passa”⁵⁹. No seu Caderno, em 17 de junho de 1974, a autora portuguesa escreve: “Um dia aconteceu; (...) Aconteceu, **sem metáfora**, que me parecia que uma força interna me atraía para o reino dos bichos”⁶⁰. Ao falar do cão e de sua relação com ele, Llansol fala efetivamente de afeto entre duas almas, tornando-o presente como um “existente-não-real”, sem admitir qualquer projeção no cão dos desejos ou lamentos que pertencem à dona. Nestes quase diálogos de *Amar um cão* constata-se uma dimensão ecofilosófica que coloca a autora ao lado dos loucos ao falar com as coisas, a natureza e os animais, seres vivos (existentes ou reais) sem nenhuma distância ontológica entre si. No exílio belga de Jodoigne ela afirma esta ideia de comunhão no seu Caderno:

⁵⁵ *Idem*, p. 161.

⁵⁶ Clarice Lispector, *Caderno de Literatura Brasileira, nº 17 e 18* (Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004), p. 94.

⁵⁷ *Idem*, p. 88.

⁵⁸ *Idem*, p. 95.

⁵⁹ *Idem*, p. 81.

⁶⁰ Maria Gabriela Llansol, *Uma data em cada mão. Livro de Horas I*. (Sel. transc. intr. e notas de João Barrento e Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009), p. 57, grifo meu.

Escolhi viver muito com animais, 'não por estar desiludida dos homens', mas por crer nos animais; entre os homens e a terra, encontro neles o meu repouso, descubro que eles tem um código que nos será útil decifrar juntos.⁶¹

Em *Onde vais, drama-poesia?* (2000), a narradora 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 texto, o próprio dos animais é exatamente a sua condição de “arautos da clorofila no limiar da criação”⁶², lugar onde nasce o drama-poesia. A nomeação de plantas –Triloba, por exemplo – exemplifica a horizontalidade relacional que dá suporte à cosmovisão llansoliana, bem como ao entendimento do seu texto como comunidade de acolhimento para todos os seres:

Hoje tornei-me vegetal, fundo-me com as plantas. (...) Com o tempo, tornei-me amável para com estas coisas: escutar as vozes verdes e mínimas. (...) mergulho num verde vegetal de que faço parte e onde flutuo.⁶³

A ecofilosofia, mais do que a ecologia midiática, reverbera por todo o “Espaço Llansol” a partir do momento da criação quando, por exemplo, pensa no inverno e se preocupa com a pobre “salva”, mínima planta que ficará durante o mau tempo na terra do jardim. Mas imediatamente se corrige:

“Mau tempo”, que inexacta expressão. Apenas porque no Inverno faz frio, o Sol brilha raramente (...) Mas durante todo o tempo se estabelece a mesma comunicação, se equivalem os animais, as flores, os homens, a água.⁶⁴

Mais adiante, a narradora do livro reafirma a ideia:

⁶¹ *Idem*, p. 88.

⁶² Maria Gabriela Llansol, *Onde vais drama-poesia?* (Lisboa: Relógio D'Água, 2000), p. 175.

⁶³ *Idem*, pp. 176-177.

⁶⁴ *Idem*, p. 182.

Sinto-me ser elevada ao cimo de uma árvore, à escuta do ar e à comunicação com uma multiplicidade de seres diferentes, seja palavra, outro homem, conceito, sentimento, poder, memória, mineral ou planta.⁶⁵

Ao dialogar com a natureza, Llansol reconhece a impossibilidade de retratar a árvore, tentando respeitar-lhe o seu “próprio” (da árvore). Para dar o beijo que sela o enlace com a árvore-natureza, oferece-lhe então 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 tem um forte componente erótico, remetendo a aberturas dispostas a penetrações mútuas, que prescindem de “gritos autobiográficos”⁶⁶. A natureza lhe surge como um terceiro sexo, com vida própria, intercomunicante, penetrante; não é uma tela de projeção como na narrativa tradicional, nem se confunde com o “neutro” de Clarice mais ligado ao vazio e à falta de sentido metafísico. Assim, uma simples gota d’água caída em nossa roupa, antes de ser algo “sujo” a ser limpo por um garçon, é um “vivo”, um terceiro que nos torna três, que quebra o dual⁶⁷. Numa articulação com a visão ecocrítica moderna, o texto de Llansol não quer opinar sobre a relação dos homens com os animais, mas assinalar a deterioração da relação erótica entre o homem autista, conquistador e o mundo. O texto não se coloca acima do real querendo mudá-lo, mas antes atenta 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”⁶⁸. O texto afirma a responsabilidade da autora, tal como “Jade é responsável, o pinheiro Letra é responsável, Prunus Triloba é responsável”⁶⁹.

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

⁶⁵ *Idem*, p. 188.

⁶⁶ *Idem*, p. 181.

⁶⁷ Cf. passagem em *Idem*, pp. 215-6.

⁶⁸ *Idem*, p. 187.

⁶⁹ *Idem*, p. 187.

o concebido (...)”⁷⁰ como figuras que em sua obra fulgorizam: “Não são coisas ou metáforas, mas vivos”, pois “o fulgor não fala a linguagem do ser”⁷¹. Em *Amar um cão*, Llansol *conta como ela e o cão* aprenderam a trocar o Um e o Outro, assim *dizendo* sobre a presença de um no outro no outro livro: “em mim é humana, / nele sou cão”⁷², o que faz lembrar Clarice Lispector quando diz: “parece que não sei mais quem é o animal, eu ou o bicho”.⁷³

Conclusão, provisoriamente.

São evidente as aproximações entre o apelo ao inumano em Clarice e a celebração do para-além-do-humano em Llansol. As duas perspectivas convergem para uma ecofilosofia de compartilhamento entre humanos, animais e vegetais que mostram escritas naturalmente partidárias da ecocrítica pela ultrapassagem do humanismo antropocêntrico. Há um travo trágico em Clarice quando confessa sua desilusão com a escrita: “É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz (...) não me serve como meio de libertação”⁷⁴, ao passo que o “Amar não acaba”⁷⁵. Um pouco diferente disto, para Llansol “Escrever é o mais próximo da sensação de amar”⁷⁶, como refere em várias oportunidades: “Sempre escrevi por não ter mais nada que fazer ou a quem amar sem o risco permanente de decepção”⁷⁷. A autora portuguesa é menos pessimista, quer deixar o seu testemunho, o que supõe a necessidade de legitimar a obra: “desejo de, quando esta minha forma humana nos deixar (...) perspectivar nossa época nos confins de um livro. Admito que possa vir

⁷⁰ *Idem*, p. 190.

⁷¹ *Idem*, p. 191.

⁷² *Idem*, p. 299.

⁷³ Clarice Lispector, *Caderno de Literatura Brasileira, nº 17 e 18* (Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004), p. 90.

⁷⁴ *Idem*, p. 74.

⁷⁵ *Idem*, p. 85.

⁷⁶ Maria Gabriela Llansol, *Os cantores de leitura* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2007), p. 203.

⁷⁷ Maria Gabriela Llansol, *Uma data em cada mão. Livro de Horas I*. (Sel. Transc. Intr. e Notas de João Barrento e Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009), p. 44.

a encontrar-me numa planta, por isso queria deixar o sinal da passagem por esse tempo de homem.”⁷⁸ Escreve “(...) para que o romance não morra”⁷⁹.

Tanto Clarice quanto Llansol recusam a literatura enquanto saber institucionalizado, preferindo afirmar a soberania da escrita pela qual “só importa saber em que real se entra”⁸⁰ por meio da “intuição [que] toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma”⁸¹. Perseguem uma nova forma de ver o mundo, sem todavia renderem-se ao gosto de leitores e críticos. São irmãs na intransigência com que aplicam um “coração puro” no ato da escrita, por meio de uma experiência radical baseada na honestidade e na humildade que põem em prática em um projeto necessário e incontornável de arte literária. Imergem no texto ou na textualidade, aceitando os limites do neutro ou do vazio que as fazem viver mortes e renascimentos sucessivos pela experiência cintilante de fulgor.

Um amplo trabalho comparativo entre as duas autoras está por ser feito, seja no Brasil, seja em Portugal. Se poucos se arriscam nesta direção, de desafios dobrados, talvez isso se deva à suposta “obscuridade” das obras que parecem meter medo, desestabilizando as nossas mais tenras ilusões. O que nos parece uma profana e salutar purificação.

⁷⁸ *Idem*, p. 157.

⁷⁹ Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig I*; o encontro inesperado do diverso (Lisboa: Rolim, 1994), p.116.

⁸⁰ Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho* (2ª ed., Lisboa: Relógio D’Água, 1998), p. 55.

⁸¹ Clarice Lispector, *Caderno de Literatura Brasileira, nº 17 e 18* (Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004), p. 76.