

Quimeras cósmicas, minotauros e zoofantasia: os bestiários de Clarice Lispector, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa

Michelle Valois

Resumo:

Os animais se acompanham, através de eras e culturas, dum misto de fascínio reverente e desdém superior, mas qualquer que seja a tendência que predomine, a alteridade radical dos bichos convida sempre à estetização. É o que tem mostrado a recente vaga de atenção ao mundo não-humano em literatura, revelando, em nomes conhecidos, nítidos pendores zoopoéticos. Ensaíamos aqui um breve sobrevoo das obras de três zoopoetas brasileiros incontornáveis.

Palavras-chave: Animal, Bestiário, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa

Abstract:

Throughout different eras and cultures the Animals have been accompanied by a mixture of reverent fascination and superior condescension; but whatever might be the predominant tendency, the radical alterity of the Beasts always invites us to aestheticization. This is what have been showcased by the recent attention granted to the non-human in Literature, revealing – in well-known names – clear zoopoetic inclinations. This essay sketches a brief foray into the works of three indispensable Brazilian Zoopoets.

Keywords: Animal, Bestiary, Clarice Lispector, Graciliano Ramos Rosa.

Escapando de um elefante enfurecido, um homem precipita-se a um poço. Dois arbustos o salvam de despencar-se ao fundo, onde o espera a goela aberta de um dragão. Que dois ratos, um branco, outro preto, roam incansavelmente os ramos dos arbustos e quatro serpentes estejam a ponto de lhe subir pelas pernas pouco importa ao homem, que avistou uma colmeia e regala-se com o mel no entretanto antes da queda. É assim que o fabulista Ibn Al-Muqaffa (HADDAD, n/d: 154-155), no século VII, vê a condição humana – safando-se continuamente da violência do mundo (“viver é muito perigoso”...), suspenso precariamente ao tempo, devorado naco a naco pelo suceder-se dos dias e noites, esporeado pelo veneno dos quatro humores que lhe agitam o corpo, o homem se abandona ao prazer que lhe concedem os sentidos e esquece a certeza do fim.

Nesse compacto universo zoofigurado, o Homem aparece refém da morte, hóspede temporário de uma Natureza que o esmaga de fora e o consome de dentro, irreduzível a justificações, insensível a qualquer apelo, somente porque assim tem de ser. Elefante, dragão, ratos serpentes, abelhas emprestam o corpo à implacabilidade do tempo, da morte, das paixões. E se cada animal fosse substituído por uma contraparte humana? Certamente a ameaça ou prazer que eles representassem se complicaria de toda sorte de motivações psicológicas e sociais... e se diluiria a dimensão cósmica da fábula. Tudo o que ultrapassa e sobrepuja o entendimento e a autonomia do homem parece caber melhor no mistério do não-humano.

“Cadáveres adiados que procriam”, como os homens, mas ao mesmo tempo eternos, repetindo-se iguais a si mesmos por milhares de anos; benéficos ou ameaçadores, mas sempre hieraticamente mudos; passíveis de carinho, exame e jugo, mas sempre indevassáveis pela palavra (de que tanto o homem se orgulha e onde funda seu poder), os animais permanecem redutos desse mistério.

Permanecem? Mesmo num mundo onde a experiência humana do animal tem se reduzido cada vez mais seja ao *pet* confinado nos apartamentos, moldado aos caprichos e neuroses dos donos, seja ao voyeurismo asséptico dos zoológicos e documentários (BERGER, 1991).

Sim, e em muito graças à arte, que resgata o bicho da banalidade redutora ao oferecê-lo como Outro contemplável, enquanto subjetividade e materialidade. É o que faz, em literatura, essa lira animal que Derrida chamou zoopoética (DERRIDA, 2002: 7), é o que fazem três grandes zoopoetas brasileiros: Clarice Lispector, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Clarice Lispector: a carne do abstrato

Isto é: vou entrar. Quero dizer: no mistério. Eu mesma misteriosa e dentro do âmago em que me movo nadando, protozoário.”

Clarice Lispector

Algo anterior e irreduzível ao Verbo se faz sensível, visível, no imenso bestiário clariceano, que erige os viventes mais singelos em suportes da nostalgia humana do abstrato, do transcendente, do inefável, como nesse trecho de *Água viva*. A homologia com o humano reduzida ao mínimo, o bicho aqui é mistério movendo-se no mistério. Livre do fardo, das peias do intelecto, pura pulsão de viver, o protozoário (*protozoo*) nada no desconhecido e dele somente extrai mais vida. Uma vida que é fagocitada, incorporada, ao mesmo tempo que a matéria do mundo, porque entre o ser e o que lhe é externo não há mais do que mera membrana. Esse desejo de osmose, de troca simples que aspira à indiferenciação com o não-eu, se expressa inclusive no animal-título, que encerra e figura a recorrência da imersão dolorosa, iniciática, na unidade supressora dos opostos, da identidade, do tempo. Água viva batismal, mas também água-viva ser, transparência líquida pulsando em transparência líquida, como ainda indivisa do meio, como integrada ao indiferenciado fértil do caos primordial. E água-viva ser também pelo ardor de todo contato, a pele em carne viva, a dor da iniciação.

A transcendência dentro de mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem(...) Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é Deus. (LISPECTOR, 1998: 28)

Aqui a matéria inteiriça, indiferenciada, mole, do caos primordial ganha um corpo tocável. E é um animal que empresta sua carne a esse não-eu sem nome que habita a narradora como um corpo estranho, e que ela necessita ver, materializado no exterior, e consumi-lo, como quem consome a carne e a dor de Deus.

Consumir em comunhão dolorosa a vida-coisa, a vida-Deus, é o que faz também a narradora de *A paixão segundo G.H.* E novamente é um animal a hóstia dessa comunhão. A barata é descrita em direito e avesso – por fora o invólucro marrom, multiplicado em muitas cascas pardas, cílios, antenas; por dentro a massa branca e fofa. É no ato de quebrar esse invólucro, de liberar em golfadas esse “coração grosso e branco e vivo como pus” que a narradora percebe comungar com ele uma “fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana”. No ato de violência à matéria Outra da barata, de sua reversibilidade de núcleo vivo a Coisa, na ingestão da vida inerte, a narradora reencena os dois contatos mais íntimos, mais poderosos com a Divindade – matar o Deus, comê-Lo, equivalem a possuí-Lo.

Oh Deus, eu me sentia batizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo.... Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior - é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana - e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano. (LISPECTOR, 1996: 115)

O neutro, o it, o não-eu, o não-humano, o mais-que-humano são celebrados sensorialmente, em náusea e gozo, através da alteridade radical da barata que, uma vez incorporada, dissipa as dicotomias animal-humano, humano-coisa, humano-divino, eu-Outro.

A barata e eu somos infernalmente livres porque a nossa matéria viva é maior que nós, somos infernalmente livres porque minha própria vida é tão pouco cabível dentro de meu corpo que não consigo usá-la. Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria. Seria necessário uma horda de baratas para fazer um ponto ligeiramente sensível no mundo - no entanto uma única barata, apenas pela sua atenção-vida, essa única barata é o mundo. (LISPECTOR, 1996: 79)

A pulsão de vida, a “atenção-vida” que a narradora de *A paixão segundo G.H.* divide com o inseto é o germe de um cosmos, como a água batismal de *Água viva*. E é significativo

que as narradoras dos dois romances sejam artistas plásticas, que as duas, uma escultora a outra pintora, extraíam ordem do caos primordial, as duas inflijam forma ao limo da matéria.

Esse conjurar de uma comunhão que se adivinha e lateja no sentir-se um corpo aparece igualmente no susto perpétuo de autoconservação de uma galinha (*Uma galinha*), na paixão crua de uma menina por um cão (*Tentação*), na cópula de ódio entre uma mulher e um búfalo (*O búfalo*), no crime sem castigo de um homem contra um cachorro: “Há tantas formas de ser culpado e de perder-se para sempre e de se trair e de não se enfrentar. Eu escolhi a de ferir um cão” (*O crime do professor de matemática*, In LISPECTOR, 1976:146).

No conto *O Crime do professor de matemática*, os olhos vidrados de um cão morto insepulto ferem de volta um homem que abandonou um cachorro vivo. O duplo abandono – de um cão e dos despojos de um cão - reencena o pecado original da díade homem-bicho: tem culpa o professor de matemática que o cão seja uma criatura “que se podia abandonar” e assim permaneça na morte, corpo não-enterrável, desenterrável? Onde está escrita a lei que rege os deveres entre um homem e seu cão? Faltando a lei escrita, cão e homem cavam uma ferida mútua que constitui a própria existência de um para o outro.

Os animais clariceanos, ao mesmo tempo em que são suporte do abstrato, são igualmente uma subjetividade contida num corpo que é olhado e olha, é tocado e toca, é ferido e fere. Essa simbiose, essa reversibilidade entre homem/bicho, mesmo/Outro, eu/não-eu, faz de seus corpos enormes quimeras onde cabem inteiros o homem e o cosmo.

Graciliano Ramos: A besta humana - monstro ou gado

O “bruto”, como já tinha notado Antônio Candido no ensaio “Os bichos do subterrâneo” (CANDIDO, 1992), não existe de maneira esparsa ou periférica na escrita de Graciliano Ramos. Em toda a sua obra comparece o animal, ou o homem animalizado – ogro, como Paulo Honório, ou gado, como Fabiano. E basta ler *Infância* para ver reunidos, numa espécie de matriz autobiográfica, todos os grandes núcleos de tensão homem-bicho engastados nos demais livros.

Evitando as armadilhas da palavra, inútil ou perigosa, o Graciliano protagonista de *Infância* se aparta dos outros, suportando pancadas e epítetos grosseiros que lhe lembram seu estatuto de bichinho tosco, mudo e enjeitado: “bezerro-encourado”, “cabra-cega”. Mas, apequenado nessa identidade de rês, de animalzinho pisoteável, o menino por vezes degusta uma vingança vicária, que conjura bichos menos mansos:

Dias depois vi chegar um rapazinho seguro por dois homens. Resistia, debatia-se, mordida, agarrava-se à porta e urrava, feroz. Entrou aos arrancos, e se conseguia soltar-se, tentava ganhar a calçada. Foi difícil subjugar o bicho brabo, sentá-lo, imobilizá-lo. O garoto caiu num choro largo. Examinei-o com espanto, desprezo e inveja. Não me seria possível espernear, berrar

daquele jeito, exhibir força, escoicear, utilizar os dentes, cuspir nas pessoas, espuma e selvagem Tinham-me domado. Na civilização e na fraqueza, ia para onde me impeliam, muito dócil, muito leve, como os pedaços da carta de ABC, triturados, soltos no ar. (RAMOS, 1995: 107-108)

Dias antes Graciliano pequeno tinha se deixado arrastar à escola, “mole e resignado, rês infeliz antevendo o matadouro” (RAMOS, 1995: 107). A isotopia animal é patente. Bicho manso e bicho brabo cotejados – a rês infeliz, dócil, domada, cobiça inerte a dignidade da besta “feroz”, “selvagem”, “espumante”, que urra, morde e escoiceia. Seguidas vezes, em *Infância*, Graciliano entoa em dueto – menino e homem – essa inveja da ação cega e bestial, inveja semelhante à que atormenta os protagonistas de *Caetés*, *Angústia*, *Vidas secas*, *São Bernardo*, todos amaldiçoados com uma autoconsciência excessiva para seu meio, todos nostálgicos da simplicidade da besta.

Boa alma o Casimiro Lopes. Nunca vi ninguém mais simples. Estou convencido de que não guarda a lembrança do mal que pratica. Toda a gente o julga uma fera. Exagero. A ferocidade aparece nele raramente. Não compreende nada, exprime-se mal e é crédulo como um selvagem. (RAMOS, 1953:141)

O jagunço Casimiro Lopes de *São Bernardo* tem a consciência voltada para o imediato, e é por isso pobre de palavras e pensamentos, fiel e feroz, como um bicho, como lhe exige o meio em que vive. Tivesse a sua incompreensão embrutecida, Paulo Honório não se veria um “aleijado”: “Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes” (RAMOS, 1953: 194). É o elemento humano que faz de Paulo Honório um monstro, um minotauro. É a autoconsciência que o transforma num animal imperfeito, travando de culpa sua pulsão predatória.

Está-se longe aqui do bestiário como esquema de significações unívocas¹. O bicho em Graciliano foge à dicionarização – é a inocência edênica que desonera o homem da responsabilidade, da angústia da autoconsciência corrosiva; mas é também figuração do trabalho frenético dessa mesma consciência. O “homem de consciência hipertrofiada”, o “homem do subsolo” dostoiévskiano², com a neurastenia que as vertiginosas mudanças em seu ambiente lhe infligem (ansiedade sexual, ansiedade de classe, ansiedade existencial) consubstancia-se no Luís da Silva de *Angústia*. A abjeção que encontra dentro e em torno de si reflete-se em imagens repulsivas e aviltantes, onde o animal aparece como o signo da degradação – moscas, ratos, formigas, baratas. Compondo a horda de monstros que atormentam Luís da Silva (um Santo Antônio urbano e leigo) estão ainda os bichos lúbricos (bodes, gatos, cães no cio) e a angústia figurada na cavalgada tétrica, no zumbido do enxame de carapanãs das páginas finais do livro.

1. Sobre a polivocidade do bestiário, ver Zucker, Arnaud. (2007).

2. DOSTOIÉVSKI, Fiodor (2001).

Uma lembrança vaga de cavalos perseguia-me. Onde teria eu visto aqueles cavalos? Nunca fui cavaleiro, nunca montei direito. (...) Os animais aperreavam-me. A princípio não conseguia distingui-los. Era um tropel distante, rumor que se confundia com a cantiga dos sapos no açude da Penha e o zumbido dos carapanãs. Agora percebia que eram cavalos correndo. (RAMOS, 1987: 221)

Um pesadelo animal atormenta também Fabiano, mas é de fora, não de dentro, que ele acossa. É o próprio ambiente que engendra um sinistro bestiário de corpos mortos ou que anunciam a morte: corpos vivos cavados de vermes, corpos mortos comidos de aves, caveiras, carcaças, urubus e arribações. E mais devastadora ainda do que essa morte física anunciada é a doença mortal de que fala Kierkegaard (1979), o desespero ontológico que instala Fabiano num limbo entre o bicho e o homem – bicho aleijado pela autoconsciência, homem incompleto pela falta de linguagem.

Mas há um contraponto de ternura risonha a essa galeria de heróis tristes. O amargo, o azedo que poreja do animal graciliânico – desgosto do bicho manso, remorso do bicho brabo, angústia do homem híbrido – não se converte no gozo, na fruição da obra acabada? É essa concessão irônica à esperança que parece encarnar a mentira-artesanato que é a consciência de Baleia em *Vidas secas*.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (RAMOS, 1986: 91)

No romance de uma morte constantemente temida, anunciada, testemunhada, o autor implícito exerce seu arbítrio e instala a negação da morte no único personagem que conhece no próprio corpo a morte em ato. Que essa negação seja enunciada por um cachorro é como um último refinamento de ironia, um sorriso de escárnio compassivo de um Graciliano que endureceu sem perder a ternura.

Guimarães Rosa: zoofantasia plástica-sonoras

Em *No Urubuquá, no Pinhém*, o velho Cara-de-Bronze, preso num corpo decrépito, lança seu vaqueiro Grivo numa espécie de solene demanda onde o Santo Graal é a cornucópia de toda a beleza do mundo, inventariada sobretudo na vertiginosa demasia dos sons, das cores, das formas dos bichos e plantas. Não mentiria quem dissesse que senhor e cavaleiro são avatares do próprio Rosa, tão ávido de beleza quanto o Cara-de-Bronze, tão andejo quanto o Grivo. Na lira de Rosa, os animais são *bons à penser*³, mas sobretudo *à contempler, à écouter, à écrire: d’O burrinho pedrês*

3. Em *O totemismo hoje*, Lévi-Strauss observa que as espécies totêmicas são escolhidas não porque são boas para comer (“bonnes à manger”), mas porque são boas para pensar (“bonnes à penser”). LÉVI-STRAUSS, 1962: 127-128.

de *Sagarana* ao homem-onça do *Meu tio o Iauaretê*, passando pelos *Zoos de Ave palavra*, o não-humano animal em toda a sua exuberância parece encarnar a poesia em estado bruto, que Rosa apura e cinzela na palavra.

Com a ajuda superior, eu vivo é do que é do bico dos pássaros...

Cujo nome é legião. Sábio seria poder seguir-se, de cor, o que eles traduzem, levíssimos na matéria. E todos inventam vogais novas. Porque os passarinhos, ali, ainda piam em tupi.

(O epigorjeio, mil, do páss'o preto, que marca a alvorada. O em fundo e eco sabiá, contábil. O contrapio segredoso do azulão. O esquerzo mero, ininfeliz dos gaturamos. Os canarinhos repetitivos(...))O doidivescer honesto do patativo (seus pulmõezinhos, sua traqueiazinha muito forte). (...) O canto do galo, que é um meteoro. O horrir da coruja clarividente?)

Dó é, porém, que tão desencontradas, contramente, suas revelações se confundam. E que, no impropício, rude ou frouxo dia-a-dia, ninguém tenha inda tempo capaz de entendê-los (ROSA, 2001: 157)

Por ordem divina, Elias deveu seu sustento aos pássaros: “Os corvos traziam-lhe pão e carne, pela manhã e pela tarde” (Reis, 17, 6). Com a alusão velada, Rosa parece sobredizer, através desse típico narrador rosiano de *A estória do homem do Pinguelo*, que nem só de pão vive o homem, mas de toda palavra que proceda do bico dos pássaros.⁴ Cujos nomes são legião, porque são muitos⁵, e, ninguém se dispondo a lhes distinguir as revelações, sábio é desemaranhar, dentre a confusão babélica de mil traqueiazinhas em ação, “o nomezinho de Deus” soletrado na geometria de cada canto:

Está perfeito o nidifício, no feliz findar. Os dois vão avir-se. Ele se sobe a andares altos, plenivoa, desce em festa. Ela se faz a femeazinha, instantânea tanagrinha. Simetrizam. Os outros, os trêfegos aos figos, se avistam acolá, no figogueio, de figuifo. Sem retincenciar, entoa ele um tema, em sua flauta silbisbil. Deram-lhe outro canto? Sai do mais límpido laringe, eóa siringe, e é um alarir, um eloquír, um ironir, um alegrir-se – um cachinar com toda razão. ... Um par de pequeninos, edificantes. O tremer de galho que um mínimo corpo deixa. E o nomezinho de Deus, no bico dos pássaros. (ROSA, 1978: 42)

Essa beleza bizantina, em miríade, em filigrana, em arabesco, se faz visível, audível, na palavra viçosa, sonora e risonha de Rosa, que parece amar o mundo tão milimetricamente. Aqui os diminutivos são um afago da língua e são mais – seus agudos entretecem-se com o sopro dos “v” e “f”, com o ciciar dos “s” e “c”, com a rima fininha dos “ir”, modulados em tudo o quanto gente pode imaginar em bicho (alarir, alegrir-se, eloquir, e mesmo ironir, roubado ao monopólio do *homo ridens*), para sobressoar um coro. ...E Deus parece polvilhar o mundo de si mesmo nas aves...

4. Deut 8, 3; Mt 4, 4.

5. Mc 5, 9.

É puro Rosa essa poesia do mero existir:

“- É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa; eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijinhos de biquinim – a galinholagem deles. “- É preciso olhar para esses com todo um carinho...” – O Reinaldo disse. Era. (ROSA, 1986: 134)

O diminutivo tilinta, dedilha a ternura aguda que Riobaldo aprende com Diadorim (até aí, pássaro “era para se pegar a espingarda e caçar”), que é quem ensina a “parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros” (ROSA, 1986: 134) - e a tensão de desejo, de amor marejando, porejando lento, parece verter-se toda nessa ternura. À própria revelia, Diadorim se põe nua, e se faz amar mais (“O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele.” ROSA, 1986: 134). Assistir à avezinha, contemplar seus gestozinhos mínimos, amá-la assim de longe, na margem oposta de uma distância intransponível (que geometria pode descrever o ponto onde convergem amor de homem e de ave?), é um pouco amarem-se um ao outro Riobaldo e Diadorim, eles também intransponíveis. O tempo partilhado entre Riobaldo e Diadorim é esse tempo de equilíbrio instável e tenso do estar das aves, que a gente observa até que se estilha em voo.

É esse mero existir, é o “formoso próprio”, o “prazer de enfeite”, o que mais impressiona nos bichos rosianos. E a cada aparição de bicho, vem a ternura de rastro, generosa mesmo com as bestas mais improváveis:

Ao lançar-se, já previu o abrigo ou trincheira. Às vezes, então, joga na imobilidade. Mas é a mais arisca das esperas: tensa, lisa, suspensa, desdobrada nas pernas ganchosas, oscilando, semaforica, os fios das antenas. Usa unto e pára-quadras, saltatriz no sério: sem aviso, cai no perpendicular, lufa, se eslinha de frincha e frincha, em finta esquiva se roçaga, corre-corre e morre. (ROSA, 1978: 123)

Nem sinal de náusea existencial, kafkiana ou graciliânica. Nem a barata serve para ninguém “lispectorar” aqui uma angústia complicada. Se alguma beleza, se alguma simpatia, se algum riso compassivo se pode extrair de uma barata (que não more em fábula), Rosa o faz aqui. Se alguma métrica já se fez do mover de uma barata, está aqui, no suceder de irrupções e pausas, saltos, fuga, queda, triz e morte.

E riso. Rara é a tragédia ou a dor rosiana que não ressaiba um tanto a riso. O próprio autor se incumba de lembrar a força heurística e estética do humor, no primeiríssimo prefácio de *Tutaméia*⁶. E sua zoopoética faz coro: o bicho *est bon à rire*.

Se o louva-a-deus se finge de bendito, ninguém se fie de sua tranquilização. Só às ocultas vezes, aliás, propõe-se como de fato é: maxiloso, carnvoroso, muito quadrúpede a seis, todo cibernético: é um dragão que vai ou não voar, vai matar e comer, é a fera em

6. ‘Aletria e hermenêutica’ (ROSA, 1985).

suave, o cabeça de guerreiro, blitzíssimo. De andas, sobre palanque, estendeu muito suas pernas no chão, erguidas as mãos, boxeador, apunhalante. Mas o louva-a-deus espia para trás. Quer é mesa posta. O louva-a-deus e a folhagem: indiscerníveis. (ROSA, 1978: 210)

Do amor milimétrico do pai pela beleza crua do mundo não-humano, diz Vilma Guimarães Rosa: “ele prendia-se na observação das plantas e dos bichos, interessava-se pela botânica, pela entomologia, pela geologia, para melhor conhecer as coisas que amava.” (ROSA, V.G. 1983: 52). Aqui, a brincadeira desenvolta é de quem se faz entomólogo e entomófilo - íntimo do bichinho, cuja voracidade nada pode contra a ternura do escritor. O elmo de guerreiro, as patas de boxeador, o voo de avião em *Blitzkrieg*, a frieza robótica, nada lhe escapa. E as pilheriazinhas dos nomes – “bendito”, “louva-a-deus”, “põe-mesa” - não precisam “rindo corrigir os mores” de ninguém. A violência crua da natureza se domestica ao riso de Rosa. *Laissez faire, laissez tuer, laissez manger*.

Para fazer do bicho um bicho

Para ressuscitar nossa percepção da vida, para tornar sensíveis as coisas, para fazer da pedra uma pedra, existe o que chamamos arte. O propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não reconhecimento.

Chlovski

É significativo que as noções chklowskianas de desautomatização da percepção, de “estranhamento” e de percepção prolongada se desenvolvam a propósito de um conto sobre um cavalo: “os acontecimentos são narrados por um cavalo e a sensação de estranhamento não se dá pela nossa percepção, mas através da percepção do animal” (CHLOVSKI apud GUINZBURG, 2001: 17). Esses seres tão outros (e que, no entanto, nos são homólogos em todos os grandes eventos de uma vida: nascer, parir, adoecer, envelhecer, morrer) nos oferecem, com sua inquietante estranheza, com sua familiar estranheza⁷, esse mundo ressuscitado, mais agudo, mais pungente. Um mundo que novamente arda nos sentidos, como o batismo na água-viva clariceana, como os zoopesadelos graciliânicos, como as zoofantasia rosianas.

Mas os animais não são *instrumentos* de pensar, de sentir, de contemplar. Não são *lentes* através das quais ver o mundo. A exuberância de seus corpos, o enigma de seu olhar apontam sobretudo para si mesmos. Os bestiários de Clarice, Graciliano e Guimarães nos reapresentam, sim, o homem e o cosmo, mas antes de qualquer coisa nos iniciam de novo no mundo senciente, nos batizam o olhar e os sentidos no puro, no mero, no imenso mistério dos bichos.

7. Como observou Freud em seu ensaio *Das Unheimliche*, o termo *heimlich* remete a “familiar”, “doméstico”, mas comporta também, em certos contextos, a noção oposta de “secreto”, “inquietante”. coincidindo com seu antônimo “unheimlich”, que se traduz por “estranho” ou “inquietante estranheza” (FREUD apud RIVKIN e RYAN, 2004: 418-421).

Referências bibliográficas

BERGER, J. *About looking*. New York:Random House, 1991.

BRUNN, Alain et al. *L' animal et l'homme*. Paris : Éditions Flammarion, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. São Paulo: Ed.34, 1992.

DERRIDA, Jacques. The animal that therefore I am (More to Follow). *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 2. (Winter, 2002), pp. 369-418.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Memórias do subsolo*. São Paulo, Editora 34, 2001.

GUINZBURG. Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

HADDAD, Jamil Almansur (ed.). *Contos árabes*. Rio de Janeiro: Ediouro, n/d.

KIERKEGAARD, Soren. O desespero humano. In: *Os pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le totémisme aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *A paixão segundo G.H.* Madri; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA, 1996.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1987.

_____. *Caetés*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1986.

_____. *Infância*. Rio de Janeiro, Record/Altaya, 1995.

_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1953.

RIVKIN, Julie e RYAN, Michael. *Literary theory: an anthology*. Oxford: Blackwell, 2004.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ROSA, João Guimarães. *Ave palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ZUCKER, Arnaud. Morale du physiologos : le symbolisme animal dans le christianisme ancien (IIe-Ve s.). *Rursus*. n.2, mai, 2007. Disponível em: <http://rursus.revues.org/142>. Acesso em: 27 de agosto de 2010.