

## Atrás do pensamento: a escrita sem logos de *Objeto gritante* e *Água viva*, de Clarice Lispector

Behind the thought: the irrational writing of *Objeto Gritante* and *Água viva*, by Clarice Lispector

 Renata Coutinho Villon

**Resumo:** A obra *Água viva*, originalmente chamada de *Objeto gritante*, foi muitas vezes modificada até sua definitiva versão ser publicada. A preocupação de Clarice com a linguagem, no entanto, se mantém, haver na descrição de um “atrás do pensamento” não-nomeado uma crítica ao logocentrismo. Dessa forma, o presente artigo busca analisar o que na obra parece aludir a uma forma de pensar a vida, a linguagem e os seres animais que foge do princípio de racionalização e dá um novo sentido ao termo “animalidade”. A partir de questões do animal levantadas por Derrida (2006), o conceito de perspectivismo dado por Viveiros de Castro (1996) e as análises da obra da escritora feitas por Sammer (2020) e Roncador (2002), o artigo também analisará o que na escrita de Clarice parece entrever uma relação particular entre mulheres e animais, passando também pelo conceito de *écriture féminine* tal como cunhado por Hélène Cixous (1976).

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; Hélène Cixous; animalidade; escrita feminina.

**Abstract:** The work *Água viva*, originally called *Objeto gritante*, was thoroughly modified until its final version was published. Clarice’s concern with



language, however, remains, and there appears to be in the description of an unnamed “behind the thought” a critique of logocentrism. Thus, the present article seeks to analyze what in the work seems to allude to a way of thinking about life, language, and animal beings that escapes from the rationalization principle and gives a new meaning to the term “animality”. Based on issues of the animal raised by Derrida (2006), the concept of perspectivism given by Viveiros de Castro (1996) and the analyses of the writer’s work made by Sammer (2020) and Roncador (2002), the article will also analyze what in Clarice’s writing seems to glimpse at a particular relationship between women and animals, passing also through the concept of *écriture féminine* as coined by Hélène Cixous (1976).

**Keywords:** Clarice Lispector; Hélène Cixous; animal studies; female authorship.

## Introdução

Clarice Lispector iniciou a empreitada de escrita, que resultou na publicação de *Água viva* em 1973, com um manuscrito intitulado *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, mas cujo nome logo mudou para *Objeto gritante*. A oscilação de títulos é significativa por exprimir o conteúdo do próprio livro, isto é, a falta de palavras: a existência de coisas — de um *it* — que não podem ser nomeadas, ou que não se querem nomeadas; enfim, esse atrás do pensamento.

Mas não foi apenas o título que passou por mudanças radicais, já que o livro inteiro foi revisitado, revisado, editado e reescrito de forma meticulosa. Talvez Clarice tenha pensado que, ao mandar o manuscrito a Alexandre E. Severino em 1971 para ser traduzido para o inglês, ele estivesse acabado; mas logo essa certeza se desfez, e Clarice voltou atrás em sua decisão de publicá-lo, mergulhando novamente em seu

texto vivo<sup>1</sup>. Tal decisão foi tomada após consultar um punhado de pessoas próximas, entre elas José Américo Motta Pessanha, que lhe respondeu em formato de carta em 5 de março de 1972, questionando, de certa forma, a carga autobiográfica contida em *Objeto gritante*, e lhe deixando uma pergunta que parece ter sido recebida e processada com muita inquietação:

Tento me explicar melhor: você se transcendia e se “resolvia” em termos de criação literária; agora a “literatura” desce a você e fica (ou aparece) como imanente ao seu cotidiano: você é seu próprio tema como num divã de psicanalista, em que se fala, fala, sem texto previamente ensaiado. Esse encontro de você-Clarice com você-escritora certamente resulta de um processo pessoal que a levou até aí. Pergunto – se é que é justo e oportuno fazê-lo – e então, o que virá depois? Você continuará a ser seu próprio tema, diretamente apresentado, face desnuda sem as máscaras das personagens? Ou voltará a falar de si através de outras vozes, multiplicando seu mistério e sua perplexidade no jogo de espelhos das personagens? (2019, p. 142)<sup>2</sup>.

Essa inclinação e essa mistura entre Clarice e Escritora foi pontuada por diversos críticos, principalmente ao observar as últimas obras escritas pela autora. Sônia Roncador (2002), por exemplo, fala sobre o “impulso autobiográfico” presente nos seus escritos “derradeiros”, mais ou menos a partir da escrita de *Objeto*. Roncador então aponta para o marco que foi a escrita desse livro para Clarice, para uma espé-

---

1. Os detalhes dessa retomada ao livro e a relação com Alexandre Severino são abordados por Sônia Roncador no ensaio “Clarice Lispector esconde um objeto gritante: notas sobre um projeto abandonado”, presente na edição de *Água viva* publicada pela Rocco em 2019 e que traz manuscritos do *Objeto gritante* e ensaios inéditos.

2. Carta também presente na edição de *Água viva* anteriormente citada.

cie de questionamento interno acerca da vida e da literatura — ou da vida na literatura, ou vice-versa — e de um certo embaralhamento das definições de arte que aparecem:

“Objeto gritante” é, então, o registro de um momento crucial na trajetória artística de Clarice Lispector — momento esse em que a autora não só decide romper com certos aspectos da sua escrita anteriores ao manuscrito, como também questionar determinados valores artísticos que seguramente grande parte da crítica contemporânea a “Objeto gritante” defendia. Ao violar certas regras de composição artística e ao incorporar em “Objeto gritante” termos [...] que são um afrontamento ao decoro literário, Clarice questiona a instituição literária em geral e, em particular, sua própria obra. Além disso, o conteúdo autobiográfico de “Objeto gritante”, bem como a inclusão nesse texto dos vestígios das circunstâncias externas de sua produção, problematizam outros pressupostos artísticos, como, por exemplo, o ideal de sublimação ou distanciamento do autor que nos fala Pessanha em sua carta à autora (RONCADOR, 2002, p. 90).

Roncador conclui que *Objeto Gritante* é “resultado de um desejo de Clarice de se autoexpor” (2019, p. 160), enquanto *Água Viva* seria esteticamente uma obra mais próxima de seus outros escritos. Alexandre Severino atribuiu a eliminação das mais de cem páginas que estavam no manuscrito original ao fato de Clarice querer que a carga impessoal do texto, o “reflexo do ser humano”, se sobressaísse: “Foi precisamente para reduzir o mais possível o pessoal, dando maior relevo aos aspectos impessoais do texto, que a primeira versão foi completamente modificada e mais tarde substituída pela versão atual [...]” (2019, p. 149)<sup>3</sup>.

3. Outro ensaio presente na edição da Rocco de 2019, denominado “As duas versões de *Água Viva*”.

Tais trechos eram também recortes de crônicas de jornal que Clarice publicou em diferentes momentos, revelando assim nelas o impulso autobiográfico que não se concretizou numa publicação de *Objeto*.

Enfim, em *Água viva* a narradora se torna menos Clarice e mais personagem, sendo a narradora uma pintora que se aventura na escrita de algo que nem ela mesma compreende totalmente, tentando mirar e acertar na palavra com todo o seu corpo: “Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra”. (2019, p. 24). Interessa-nos observar o que nessa escrita que é feita “corporalmente”, e não “racionalmente”, pode resultar em uma crítica ao logocentrismo e o que ele implica socialmente.

### A visão de Clarice e o desnudamento da essência humana

Esse “impulso autobiográfico” anteriormente referido também pode ser encarado como um impulso de desnudamento, tanto de si quanto literário. É também essa a impressão de Pessanha ao escrever a carta a Clarice:

Tive a impressão de que você quis escrever espontaneamente, lúdicamente, a-literariamente. Verdade? Parece que, depois de recusar os artificios e as artimanhas da razão (melhor talvez — das racionalizações), você parece querer rejeitar os artificios da arte. E despojar-se, ser você mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor. Daí o despudor com que se mostra em seu cotidiano (mental e das circunstâncias), não se incomodando em justapor trechos de diversos níveis e sem temer o trivial. Falar de Deus e de qualquer coisa, sem selecionar tema, sem rebuscar

forma. Sem ser “escritora”. Ser apenas mulher-que-escreve-o-que-(prê)pensa-ou-pensa-sentindo? (2019, p. 139).

Esse “despojamento” ou “desnudamento” capaz de fazer entrever um outro eu, liberto das convenções literárias ou demasiadamente racionais (presa aos “artifícios” e “artimanhas da razão”), é algo com que Clarice parece ter flertado em algumas de suas obras, tratando de uma vivência entre suas personagens e o mundo sempre num limite de nudez. Efetivamente, é em uma de suas últimas obras, *A hora da estrela* (1977), que o narrador Rodrigo S.M fala abertamente de um desnudamento literário: “Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, joias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final.” (p. 84).

Haveria então uma preocupação em “florear” a palavra, torná-la menos ela mesma, de certa forma, menos “assustadora” e mais suportável aos próprios olhos e aos olhos do leitor; mas haveria, ao mesmo tempo, um enfrentamento desse medo da palavra pura, nua. E mesmo que isso se evidencie em muitos de seus escritos, esse enfrentamento é ainda mais significativo no *Objeto* e também em *Água viva*, pela sua constante preocupação com o “atrás do pensamento”, o lugar no qual as palavras conhecidas, demasiadamente racionalizadas, são incapazes de descrever o que quer que seja: “Bem sei que terei que parar. Não por falta de palavras, mas porque estas coisas e sobretudo as que só penso e não escrevi – não se dizem” (2019, p. 92). Mas há também, além da impossibilidade, uma recusa a nomear, como se o próprio ato de nomeação dessas coisas que simplesmente são, sem precisarem ser explicadas, fosse, de certa forma, uma volta às racionalizações:



Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és (2019, p. 40).

Parece que, quanto mais nuas as palavras, mais próximas a esse estado indizível do atrás do pensamento se aproximam. E na escrita de *Água viva*, sem rumo, cheia de interrupções e entrecortes, essa preocupação com as palavras se torna evidente, mas ainda assim com o medo do inominável e do que ocorre nessa espécie de pré-linguagem que existe antes do pensamento:

Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos. Sei que tenho medo de momentos nos quais não uso o pensamento e é um momentâneo estado difícil de ser alcançado, e que, todo secreto, não usa mais as palavras com que se produzem pensamentos. Não usar palavras é perder a identidade? é se perder nas essenciais trevas daninhas? (2019, p. 79).

Parece haver um retorno à noção cartesiana: se o “penso, logo existo” é verdade, então o estado indizível do pré-pensamento seria um tipo de inexistência ou falta de identidade — e, conseqüentemente, de perda da humanidade. Apesar do abandono das racionalizações em curso na obra clariceana, ainda há o reconhecimento do medo de perder totalmente essa identidade humana. No entanto, esse medo somente se aplica ao se pensar no abandono dessa identidade tal como

ela é tida na sociedade ocidental antropocêntrica. Jacques Derrida, em *L'animal que donc je suis* (2006)<sup>4</sup>, questiona esse constructo em torno da superioridade humana, que necessariamente coloca seres não-humanos numa posição de assujeitamento e até de subjugamento. A explicação cartesiana para distinguir animais racionais de irracionais é posta em dúvida por Derrida, trazendo questionamentos do próprio Descartes acerca de sua célebre frase: “mas não conheço ainda bastante claramente o que sou, eu que estou certo de que sou” (1983, p. 7).

De todos os temas abordados por Derrida a respeito da questão animal, três parecem descrever precisamente aquilo que separaria o animal do humano: a nudez, a linguagem e a visão<sup>5</sup>. E são também esses os temas que parecem entrar em questão na obra clariceana, e em especial em *Objeto* e em *Água Viva*: o desnudamento de si e da linguagem<sup>6</sup>, mas também a visão de algo não totalmente compreendido; o contato, por meio dos sentidos, com o próprio âmago desnudo da vida — o *it*, que também seria um embaralhamento dos conceitos de humanidade e desumanidade: “Estou terrivelmente lúcida e parece que alcanço um plano mais alto de humanidade. Ou da desumanidade — o *it*.” (2019, p. 63).

Assim, a obra clariceana parece abordar e se aproximar dos conceitos de perspectivismo ameríndio e sobrenatureza, como aponta a

4. Os extratos retirados dessa edição francesa de 2006 são todos traduzidos por mim.

5. Derrida destrincha cada um desses componentes que teriam atestado a passividade animal diante da sabedoria humana: a perpétua nudez do animal diante do humano, vestido; a visão animal ignorada, por mais penetrante que seja; e a falta de linguagem dos animais, junto ao fato do homem (ligado à figura de Adão na tradição judaico-cristã) tê-los nomeado, eximindo-os da possibilidade de autoidentificação e resposta diante da figura do homem.

6. A nudez da linguagem também entra em questão nesta obra de Derrida, que abre o seminário assim: “No princípio — gostaria de me confiar a palavras que sejam, se possível fosse, nuas”. Ele evoca o Gênesis e o nu na filosofia, além de evocar um desnudamento que seria típico dos animais e do qual ele gostaria de se aproximar, ou do qual não conseguiria não se aproximar, ao ser encarado nu pelo seu gato.



historiadora Renata Sammer (2020)<sup>7</sup>. O termo “sobrenatureza”, como ela explica, é retomado a partir de questões caras à antropologia, principalmente acerca do embate entre natureza e cultura — que está no centro da formulação antropocêntrica, colocando o homem como aquele capaz de dominar a natureza para construir cultura, enquanto os outros seres seriam desprovidos da última — e o que desse embate é posto em dúvida, por exemplo, por Eduardo Viveiros de Castro a partir de sua contribuição à antropologia. Em “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”<sup>8</sup>, Viveiros de Castro (1996) lista algumas oposições que se enquadram nos rótulos de natureza e cultura; entre eles se encontra “animalidade e humanidade”, “corpo e espírito”. E conclui que essas distinções clássicas não se aplicam quando se trata de cosmologias não-ocidentais como a por ele referida, onde “a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (p. 119).

Basicamente, o perspectivismo parte do princípio de que os animais possuem uma condição humana, e se veem como humanos, sendo sua aparência exterior apenas uma máscara animal. Isso não significa dizer que todos os seres na configuração ameríndia se veem como iguais, mas sim que todos os seres são vistos como sujeitos portadores de pontos de vista, apesar das diferenças exteriores e motivações divergentes:

É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista. As “almas” ameríndias, humanas ou animais, são assim categorias perspectivas, dêiticos cosmológicos cuja análise pede menos uma psicologia animista ou uma ontologia substancialista que uma teoria do signo ou uma pragmática epistemológica.

---

7. “Sobrenatureza, Água viva: o conceito à luz da ficção de Clarice Lispector”. In: *Remate de Males*, V. 40, n.1. Campinas: 2020.

8. In: *Revista Mana*, vol. 2, n. 2. 1996.

Todo ser a que se atribui um ponto de vista será assim sujeito, espírito; ou melhor, ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito (p. 126).

Essa visão perspectivista é capaz de chamar a atenção da sociedade ocidentalizada ao animal, além de fazer com que neles se reconheça uma possível alteridade e subjetividade, tal como seria também o conselho de Derrida ao falar sobre a experiência de ser olhado por seu gato e não conseguir ignorar a potência daquele olhar, assim como tantos teóricos antropocêntricos fizeram:

Haveria, em primeiro lugar, os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se *viram vistas* pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenham visto vistas, um dia, furtivamente, pelo animal, elas absolutamente não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); não puderam ou quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato de que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras *dirigir-se a elas*, absolutamente não levaram em consideração o fato de que o que chamam de “animal” pudesse *olhá-las e dirigir-se* a elas de lá de baixo, com base em uma origem completamente outra. (2002, p. 32).

A partir deste movimento de aceitação de subjetividade num ser animal, surge também o questionamento em relação à própria posição central dos seres humanos no mundo, com a tendência de excluir, de menosprezar ou até mesmo de eliminar alteridades que não sejam suficientemente vistas à nossa semelhança. Assim, todo o debate a respeito da aceitação de outros seres apenas mostra a potência da obra



clariceana neste sentido, que está a todo momento incluindo de forma central seres não humanos em suas narrativas, com personagens que se indagam a respeito da natureza ao seu redor e buscam verdadeiramente vê-la, se deixando também serem afetadas por ela<sup>9</sup>.

Sammer (2020), a partir do conceito de sobrenatureza<sup>10</sup>, confirma o que seria a compreensão de mundo de Clarice: “o mundo humano é apenas mais um mundo entre outros, um modo de ser entre outras — múltiplas — naturezas” (p. 214). Assim, a escrita de Clarice está constantemente fluindo por entre esses múltiplos mundos e formas de ser no mundo, adentrando os conceitos de animalidade e humanidade, habitando o *it* que é território das metamorfoses: “A sobrenatureza é o que torna possíveis as transformações e o contato entre mundos distintos. Bichos, humanos e plantas partilham um mesmo e único *it*” (SAMMER, 2020, p. 214). Clarice parece não se conformar com apenas a sua forma de existência, adentrando assim nas mais diferentes vidas e temporalidades, indo até o pré-histórico em busca do *it* essencial:

Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um

---

9. Para nos restringirmos a um exemplo, temos G.H que, repensando o momento de epifania que se dá no decorrer da obra, admite ter “humanizado demais a vida”; ao olhar nos olhos da barata e provar sua essência, disse: “Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim — eu sou a barata [...]” (1964, p. 50).

10. Em suas palavras: “A sobrenatureza é o domínio do sobrenatural. Onde falam os animais, onde ocorrem as metamorfoses, os fenômenos que as ciências da natureza não podem explicar. Sobrenatural é tudo aquilo que, por não respeitar as leis da causalidade postuladas pelas ciências modernas da natureza, foi legado ao mundo da cultura” (p. 208).



homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu (LISPECTOR, 2019, p. 27).

Esse é tanto o trabalho de visão quanto o de desnudamento que se dá na obra de Clarice: buscar, por meio da escrita, modos de vida que não são exclusivamente humanos. Apesar do apagamento da personalidade — da “autobiografia” — que se dá entre *Objeto gritante* e *Água viva*, a carga do pessoal ainda está lá, nos desejos e identificações que não parecem se aplicar somente às personagens, mas também à própria Clarice — uma experiência que transborda os limites de si mesma, abarcando outras existências e sensações. Como diz ainda Sammer: “[...] a escritora não ambiciona apreender a vida que é fluida como água, mas desdobrá-la ao ritmo do ‘it’, para assim circundar e cultivar o inefável, o que não está contido na palavra” (2020, p. 218). E na busca pelo “it”, a observação da vida animal se torna essencial nessa apreensão do atrás do pensamento, do desnudamento inevitável de si e da palavra:

Preciso sentir de novo o *it* dos animais. Há muito tempo não entro em contato com a vida primitiva animálica. Estou precisando estudar bichos. Quero captar o *it* para poder pintar não uma águia e um cavalo, mas um cavalo com asas abertas de grande águia. Arrepio-me toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Os bichos me fantasticam. Eles são o tempo que não se conta. Pareço ter certo horror daquela criatura viva que não é humana e que tem meus próprios instintos embora livres e indomáveis. Animal nunca substitui uma coisa por outra (LISPECTOR, 2019, p. 58).

Tanto no manuscrito de *Objeto gritante* quanto na crônica “Bichos (1)”, Clarice, falando em termos muito próximos, acrescenta ainda

um trecho a este extrato: “E move-se, esta coisa viva. Move-se independente e por força desta coisa sem nome que é Vida”<sup>11</sup>. Ao invés de encontrar superioridades na vida humana, Clarice reconhece nos animais uma vida mais em contato com o *it* puro, parecendo ver na falta de palavras dessas criaturas o tão procurado estado do atrás do pensamento, desejando assim atender ao chamado ancestral e animalesco: “Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado” (2019, p. 61). Esse trecho aparece tanto no *Objeto* quanto no desfecho da crônica “Bichos (2)”, substituindo apenas a palavra “inquieta” por “desassossegada”<sup>12</sup>. Se isso não fosse o suficiente para ligar essas palavras a um desejo autêntico — “autobiográfico” — de Clarice, o fato de ela estar se referindo ao seu cachorro Dilermando e sua relação única de puro amor no momento do extrato anterior seria suficiente para sanar qualquer dúvida<sup>13</sup>.

Esse “chamado” que se apresenta a Clarice aparece também em outro ponto da obra no formato de um “grito ancestral”:

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou

11. Presente na página 23 do manuscrito do *Objeto*, e na página 201 do livro *Todas as crônicas* (2018), que compila as crônicas publicadas por Clarice ao longo de sua vida. “Bichos (1)” foi publicada inicialmente em 13 de março de 1971.

12. Na página 32 do manuscrito e 204 do livro de crônicas (2018).

13. No *Objeto*, o nome Dilermando está rabiscado e substituído por “meu cão”, indício do subsequente apagamento de tão exacerbada personalidade da obra que seria de fato publicada. Nas crônicas, Clarice indica que o amor que ela e Dilermando partilharam chegou a exacerbar aquele das relações entre humanos: “Nenhum ser humano me deu jamais a sensação de ser totalmente amada como fui amada sem restrições por esse cão” (2018, p. 202).



obrigada a assumir. [...] Não humanizo bicho porque é ofensa há de respeitar-lhe a natureza — eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se. Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto. (2019, p. 59)

Esse trecho também se repete, com algumas diferenças, tanto no *Objeto* quanto na crônica já citada “Bichos (1)”, complementando algumas noções que aparecem no extrato de *Água Viva* e comprovando, novamente, a inevitável pessoalidade e intimidade na forma como Clarice escreve sobre os bichos:

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.

Mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim, às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que diante do bicho, sou obrigada a assumir, exigentes como são, que se há de fazer, pobre de nós. [...] Não humanizo bicho porque é ofensa, há de respeitar-lhes a natura — eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se.

Mas indo bem mais fundo atinjo a conclusão de que nada existe de mais difícil que entregar-se totalmente. Esta dificuldade é dor humana<sup>14</sup>.

---

14. Página 27 no manuscrito e 202 em *Todas as crônicas* (2018).



Como dito anteriormente, a narradora de *Água viva* tem medo desse abandono das racionalidades, assim como a Clarice das crônicas, que mesmo assim não abre mão desse contato consigo mesma que vem com o conhecimento dos animais. O “arrepio”, o “eletrificar-se”, é também comum entre Clarice e personagem, assim como a confusão entre ser humano e ser animal que ocorre a partir dessa visão.

Diante de um animal (voltando, novamente, a Derrida), não se pode ignorar o olhar que inevitavelmente diz algo: há então o medo da identificação com uma vida não-humana, desse *mudo grito ancestral* — é interessante notar que no extrato da crônica e do *Objeto* há o enfoque na mudez desse grito —, desses exigentes instintos que, sem palavras, impulsionam, por trás do pensar. Há também a animalização voluntária de si, esse entregar-se aos instintos e ao chamado sem palavras, diante do qual a humanidade — ou o constructo humano que existe na sociedade — ainda luta para manter-se, causando a dor inevitável da vida “humana”. Mas em *Água viva* a narradora continua: esse entregar-se vem através da arte, do produzir por meio de palavras ou da pintura.

### Escrita feminina como combate ao logocentrismo

Essa arte que inverte os papéis e as formas do que se pensa ser o humano, o animal, a própria natureza, revolve a escrita e as palavras, além da própria forma como o mundo é visto e a incapacidade de descrevê-lo, seria então uma arte nascida do contato com esse “chamado” para além das línguas, mas por trás do pensar, e também, de certa

forma, de uma certa identificação entre o feminino e o animal<sup>15</sup>. Isso nos remeteria também ao conceito de *écriture féminine*, postulado por Hélène Cixous em “The laugh of the Medusa”<sup>16</sup> (1976), e que diz respeito a uma escrita que, feita ou não por mulheres, parte de uma “inevitável luta com o homem clássico” (p. 875). Assim, ela não pretende se referir a uma sexualidade feminina totalmente definida e uniforme, mas sim a todos aqueles que têm uma luta comum contra as postulações falocêntricas que impediram mulheres de escrever — ou de escrever em seus próprios termos — por tanto tempo.

Na introdução de outro livro de Cixous onde ela analisa a obra de Clarice (*Reading with Clarice*, (1990)), Verena Andermatt Conley explica que a *écriture féminine* “sugere uma escrita baseada no encontro com o outro — seja um corpo, um escrito, um dilema social, um, momento de paixão — que leva à supressão das hierarquias e oposições que determinam os limites da vida mais consciente” (p. vii). Ou seja: é uma escrita capaz de reescrever as práticas sociais. Ainda nessa introdução, Conley explica que Cixous identifica na obra de Clarice uma clara prática de *écriture féminine*, como explicita também Roncador em sua tese anteriormente citada:

---

15. Essa identificação parece ser atestada por diversos pensadores e escritores, entre eles a própria Clarice. G.H, ao olhar a barata que está esmagada pela cintura, admite só conseguir reconhecê-la como fêmea por conta desse mesmo esmagamento; no conto “Uma galinha”, publicado em *Laços de família* (1960), a galinha pode muito bem ser vista como uma analogia animal do feminino, partindo dessa mesma identificação entre o animal feito para o consumo e a mulher feita para servir ao lar, numa outra espécie de consumo, atestada também por Carol J. Adams em *Políticas sexuais da carne* (2018). Além disso, o próprio Derrida postula que o ódio ao animal é estendido, de certa forma, ao ódio da feminidade, e afirma que “o mal do animal é o macho” (2006, p. 144), animal este que no contexto judaico-cristão é subjugado ao homem assim como a mulher de certa forma também o é.

16. As citações da Cixous no presente trabalho são traduzidas por mim, inclusive aquelas presentes no livro que aparecerá mais adiante, *Reading with Clarice* (1990).



De acordo com Cixous, o corpo que dita a escrita de *Água viva* é “feminino” (ela não diz “de uma mulher”), e, como tal, tem um modo particular de lidar com o próprio prazer: permitindo-se ser afetado pelo outro a ponto de quase perder a própria integridade. Ela escreve que em *Água viva* o encontro da narradora com o outro (ela menciona os animais, as flores, seu ex-amante), ou seja, a simples presença do outro determina a regra geral da narração [...] (RONCADOR, 2002, p. 70).

Já Conley também fala que “para Cixous, em *Água viva* Lispector insiste no apagamento do sujeito, o que resulta na abertura de uma perspectiva sem limites e na dissolução da moldura da experiência humana comum ou representável” (1990, p. viii). Todas essas definições apontam para a busca de novas formas de ser, fugindo inclusive da lógica e do antropocentrismo, como resistência também à cultura falocêntrica e como forma de fazer uma escritura feminina. Como Cixous diz em “The laugh of the Medusa” (1976): “Quase toda a história da escrita se confunde com a história da razão de que é o efeito, suporte e um dos álibis privilegiados. Ela foi homogênea à tradição falocêntrica. Ela é, em si, o falocentrismo que se vê, que goza de si mesmo e se gozija” (p. 879); e complementa mais tarde que se deve “escrever para forjar a arma anti-logos” (p. 880).

Haveria então, como constatado pela própria Cixous, esse mecanismo “anti-logos” na obra de Clarice, e também uma recusa de se conformar a lógicas dominantes inclusive no que diz respeito à estruturação de suas narrativas, o que é elevado ao extremo no *Objeto*. Cixous reflete também sobre isso:

Se ela hesitou em publicar *Água Viva* por três anos, é porque o texto suscita a questão da lei. Dada sua economia libidinal, Clari-



ce não gosta de narrativa e tudo o que ela implica na literatura. O gênero com suas leis não corresponde ao seu prazer. Ao mesmo tempo, a literatura produziu narrativas, estruturou coisas. Então talvez, tardiamente, ela se preocupou com a ideia de uma não-narrativa levada ao extremo, o que quer dizer um texto sem a lei narrativa, como *Água viva* (1990, p. 14).

Apesar dessa preocupação que a levou a reestruturar o livro antes de sua publicação, Clarice toma novos caminhos, seguindo ainda mais o seu prazer do que a “lei” narrativa da qual fala Cixous. Isso fica claro também num trecho de *Água viva* em que a narradora-pintora reflete sobre seu abandono da lógica e sobre sua escrita que se afasta de qualquer concepção de gênero literário:

Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo (LISPECTOR, 2019, p. 25).

Ela se apraz de sua escrita inclassificável, de sua fuga graciosa de qualquer coisa que não seja esse estado “novo e verdadeiro”, do *it vivo* e não facilmente nomeável. Ela segue — assim como Derrida “segue” os animais, como implica o duplo sentido da palavra “suis” em francês, que aparece no título de *L’animal que donc je suis* (2006) e pode significar tanto “o animal que logo sou” quanto “o animal que logo sigo” —, persegue, sem, porém, efetuar qualquer tipo de captura, esse estado do atrás do pensamento. Novamente, esse prazer e essa fuga das lógicas não se aplicam somente à personagem de *Água viva*, mas também à

Clarice-escritora, que fala sobre sua fuga dos gêneros na crônica “Máquina escrevendo”:

Sinto que já cheguei à quase liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio de maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos.

Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério. Preciso ter um ritual para o mistério? Acho que sim. Para me prender à matemática das coisas. No entanto, já estou de algum modo presa à terra: sou uma filha da natureza: quero pegar, sentir, tocar, ser. E tudo isso já faz parte de um todo, de um mistério. Sou uma só. Antes havia uma diferença entre mim e o escrever (ou não havia? não sei). Agora mais não. Sou um ser. E deixo que você seja. Isso o assusta? Creio que sim. Mas vale a pena. Mesmo que doa. Dói só no começo (2018, pp. 223-224).

Clarice admite abertamente seu desinteresse pelos gêneros, se ligando ao mistério e à natureza. Sua escrita se torna um abandono e uma recusa aos saberes, se ligando mais ao silêncio das coisas que não podem ser plenamente explicadas, mas que podem ser sentidas, que podem simplesmente ser. Essa seria a liberdade tão ansiada por Clarice: habitar o sobrenatural, o *it*, se fundir a todas as coisas, ser sem ter que pensar para ser. E é também por isso que ela escreve, na quebra de silêncio contraditório que nasce do próprio amor pelo silêncio, como ela diz na crônica “Amor”: “Mas estilhaçar o silêncio em palavras é um dos meus modos desajeitados de amar o silêncio. E é quebrando o silêncio que muitas vezes tenho matado o que compreendo. Se bem que — glória a Deus — sei mais silêncio que palavras” (2018, p. 243).



Escrever para ela é também uma entrada na incerteza, deixando que as palavras se dispam das compreensões e adentrem no mistério com ela.

No atrás do pensamento, as palavras não são as que entram em conformidade com a realidade já marcada por convenções. Em *Água viva*, o fluir que ocorre vai, então, na direção reversa do esperado, na direção reversa de onde desembocam os saberes, indo em direção a novas realidades, ao sobrenatural:

Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorratamente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento (LISPECTOR, 2019, p. 57).

Um pouco mais adiante é dito: “eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo” (p. 58). Abdicar do nome é, no contexto derridiano, abdicar da nomeação imposta, como ocorre com os animais pela ação de Adão. O “próprio do homem” seria a linguagem, o direito de nomear e de responder, enquanto o animal só poderia se assujeitar sem direito de resposta. Mas esse direito de nomear não deixa de ser uma morte, tendo em vista a necessidade humana de querer sempre nomear o mundo, sabê-lo e compreendê-lo por completo. Nessa necessidade de saber absoluto, o homem comprova sua própria mortalidade, além de muitas vezes causar a morte daqueles a quem nomeia e, subseqüentemente, aprisiona<sup>17</sup>, pois “ser chamado, se ouvir

---

17. No ensaio “Refusing to name the animals”, David Weiss diz que “a nomeação das criaturas feita por Adão é conectada ao seu direito de nascença de dominação sobre eles [...]. Esse é o perigo: nomear é enjaular; preservar é matar” (1990, tradução minha).



nomear, receber um nome pela primeira vez talvez seja se saber mortal e até se sentir morrer” (p. 39), como é dito ainda em *L’animal que donc je suis* (2006). Assim como em *Água viva* há a rejeição da nomeação, há também a rejeição da própria condição humana, num momento de pura revolta em que ocorre a vontade de não mais ser gente, de não saber mais a respeito da vida e da morte, invejando os animais “inconscientes de sua condição” (2019, p. 99). Essa libertação e esse despojamento do próprio nome imposto<sup>18</sup> aqui é muito significativo, já que, nos próprios termos de Cixous (1976), a tradição logocêntrica e antropocêntrica é também falocêntrica, numa lógica que não deixou de aprisionar mulheres assim como aprisionou todos aqueles que não se incluíam na racionalização dominante.

### Considerações finais

Ainda em relação ao extrato da página 57 de *Água viva* anteriormente citado, Clarice repete o mesmo trecho, com quase exatamente as mesmas palavras, num ponto mais adiante:

Eis que de repente vejo que não sei nada. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim e

---

18. Há uma curta narrativa de Ursula K. Le Guin chamada “She unnames them”, publicada no “The New Yorker” em 1985, em que a personagem que aparenta ser Eva “desnomeia” (neologismo que segue a mesma linha de inovação que a palavra “unname” do original) os animais antes de se libertar de seu próprio nome e sair em direção a uma nova vida, terminando em termos que aqui parecem muito clariceanos, numa busca por novas palavras: “In fact, I had only just then realized how hard it would have been to explain myself. I could not chatter away as I used to do, taking it all for granted. My words must be as slow, as new, as single, as tentative as the steps I took going down the path away from the house, between the dark--branched, tall dancers motionless against the winter shining” (n.p.).

que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos ainda alguma palavra que a signifique. É mais uma sensação atrás do pensamento (2019, p. 76).

O que surge após o segundo proferimento desse trecho não é, como na primeira vez em que ele aparece, a abdicação do nome; é, ao invés disso, um elogio à vida como liberdade e leveza, às riquezas da terra, ao viver simplesmente de prazeres que podem ser vistos como inúteis, “como saber arrumar flores num jarro” (p. 77). O que parece ocorrer é um movimento decorrente da adquirida liberdade de se auto-determinar, ou de viver sem determinar-se, e de não determinar nenhum dos seres existentes. Da liberdade que é saber silêncios, habitar nas sobrenaturezas, no âmago do *it* vivo, e de se colocar no mesmo nível dos animais, plantas e coisas tão diversos que habitam o mundo, e assim habitar o mundo com eles.

A perda da “formação humana” parece se dar assim como um ato de amor, que é um dos temas desse livro que tem tantos nomes e, ao mesmo tempo, nenhum nome. “Atrás do pensamento — mais atrás ainda — está o teto que eu olhava enquanto infante. De repente chorava. Já era amor” (2019, p. 52). Clarice-escritora, assim como Clarice-personagem, diz tomar conta do mundo, abarcar suas dores; diz ter amor em abundância apesar de não saber usá-lo, e por isso clama ao Deus (p. 65). A pergunta se torna: quem de nós sabe amar? Como Cixous aponta, a sociedade “clássica” e racionalizante “fabricou a infame lógica do anti-amor” (1976, p. 878). Contra esta lógica, Clarice busca o amor. E contra o anti-amor, o silêncio parece ser sua maior arma.



## Referências

ADAMS, Carol J. *Políticas sexuais da carne: uma teoria feminista-vegetariana*. Tradução de Cristina Cupertino. Alaúde, 2018. Arquivo Kobo.

CIXOUS, Hélène. “The laugh of the Medusa”. Tradução de Keith Cohen e Paula Cohen. In: *Signs*, Vol. 1, No. 4, pp. 875-893. Chicago: The University of Chicago press, 1976. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3173239?origin=JSTOR-pdf>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.

CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice*. Tradução de Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *L’animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.

DESCARTES, René. *Meditações*. (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LEGUIN, Ursula. “She unnames them”. In: *The New Yorker*, January 21, 1985, p. 27. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/1985/01/21/she-unnames-them>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco digital. 2019.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rocco, 1977. Disponível em: <<https://lelivros.love/book/download-a-hora-da-estrela-clarice-lispector-epub-mobi-e-pdf/>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rocco, 1964. Disponível em: <[https://kbook.com.br/wp-content/files\\_mf/paix%C3%A3osegundogh.pdf](https://kbook.com.br/wp-content/files_mf/paix%C3%A3osegundogh.pdf)>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rocco, 1960. Disponível em: <<https://cs.ufgd.edu.br/download/Lacos%20de%20Familia%20-%20Clarice%20Lispector.pdf>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.

LISPECTOR, Clarice. Arquivo de Clarice Lispector. In: *Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa Rui Barbosa*, Rio de Janeiro.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rocco digital, 2018.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.

SAMMER, Renata. *Sobrenatureza, Água viva: o conceito à luz da ficção de Clarice Lispector*. In: *Remate de Males*, V. 40, n.1. Campinas: 2020. DOI: 10.20396/remate.v40i1.8656951

VIVEIROSDECASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. In: *Revista Mana*, vol. 2, n. 2. 1996. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs/?lang=pt>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.

WEISS, David. *Refusing to name the animals*. Disponível em: <<https://www.gettyburgreview.com/selections/detail.dot?inode=c76f42cd-c64f-4614-9ca9-2fb7807c7f46>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.

Recebido em: 22/02/2022

Aprovado em: 26/07/2022

Licenciado por

