

QUESTIONAR O HUMANO PELO NÃO-HUMANO EM CLARICE LISPECTOR¹

QUESTIONING THE HUMAN BY THE NON-HUMAN IN CLARICE LISPECTOR

PEDRO CRAVEIRO*
pedrocraveiro@ucsb.edu

O presente artigo examina alguns contos de Clarice Lispector e a relação da autora com os animais. Centrando-se particularmente na incorporação de sujeitos não-humanos na literatura lispectoriana, este estudo analisa e comenta os mecanismos através dos quais a autora sugere uma consciência das fronteiras entre o humano e o não-humano.

Palavras-Chave: Clarice Lispector; estudos dos animais; humano; não-humano.

This article focuses on Clarice Lispector's short stories and the author's relationship to animals. The study is particularly concerned with the incorporation of non-human subjects into Lispectorian literature and the mechanisms through which the author suggests an awareness of borders between human and non-human.

Keywords: Clarice Lispector; animal studies; human; non-human.

Data de receção: 15-1-2023
Data de aceitação: 22-3-2023
DOI: 10.21814/2i.4539

¹ Uma versão anterior deste ensaio foi apresentada como capítulo da minha tese doutoramento "Pensar o Animal em Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães" (UC Santa Barbara, 2022).

* Lecturer, Department of Spanish and Portuguese, UC Santa Barbara, CA, USA. ORCID: 0000-0003-3999-5837

*A ficção de Clarice desloca a ontologia da consciência
 (“consciência do ser”) em proveito de todo um território
 que escapa à imanência antropocêntrica.*
 — Evando Nascimento

*dum lado da jaula
 os que veem
 do outro
 os que são vistos
 e vice-versa*
 — Alberto Pimenta

Uma parte considerável dos estudos sobre a obra de Clarice Lispector tem enfatizado, sem dúvida, a presença do animal na ficção da autora, destacando, acima de tudo, a importância que o animal assume enquanto metáfora, símbolo ou alegoria. Embora alguns desses estudos tenham sido importantes para a reflexão e entendimento da obra clariciana, existem hoje esforços que, além do pressuposto da figuração animal, abrem um espaço de discussão relevante onde os Estudos Animais (e não só) têm o seu lugar. Contribuições tais como “Interspecies Literature: Clarice Lispector’s Zoophytographia” (2017), de Patrícia Vieira, “Ficções Caninas em Clarice Lispector e Machado de Assis” (2017), de Maria Esther Maciel, *Clarice Lispector: Uma literatura pensante* (2018), de Evando Nascimento, ou *Fictional Environments: Mimesis and Deforestation in Latin America* (2020), de Victoria Saramago, têm tirado partido de abordagens interdisciplinares, pensando o animal e o não-humano sob várias perspetivas e metodologias enriquecedoras para o nosso debate. Neste ensaio, proponho analisar alguns contos de Lispector, a fim de entender como a autora incorpora os animais de maneira relativamente inovadora na sua obra, e de examinar alguns dos mecanismos que usa para a formulação de uma consciência dos limites entre o humano e o não-humano. Para levar a cabo o meu argumento, parto da ideia de Evando Nascimento, exposta em *Clarice Lispector: Uma Literatura Pensante*, de que “O bicho [na escrita de Lispector] redobra o olhar humano sobre a existência, ampliando nossa visão ao doar-nos o olhar alheio (...)” (p. 154).

1. Uma barata é uma barata

Na crónica em duas partes “Bichos”,² publicadas em 1971, no *Jornal do Brasil*, Clarice Lispector ao contar as suas experiências particulares com os animais, deixa-nos também um depoimento extraordinário sobre o contacto entre o humano e o animal e o que implica ser animal. Diz-nos Clarice que “não ter nascido bicho parece ser uma de [suas] secretas nostalgias” (2018, p. 285) e que “às vezes [se arrepia] toda ao entrar em contacto com bichos” (2018, p. 281), tendo até “certo medo e horror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos mesmos instintos, embora mais livres e mais indomáveis.” (2018, p. 281). Estas duas passagens, assim como a crónica no seu todo, recopilam o projeto literário, também ele ético, de Clarice ao aliar o animal à sua escrita, como mais à frente veremos.

² Crónica publicada, respetivamente, nos dias 13 e 20 de março de 1971 sob os títulos “Bichos (I)” e “Bichos (conclusão)”.

Em *O Drama da Linguagem: Uma Leitura de Clarice Lispector*, Benedito Nunes aclara que, apesar de acidental nos primeiros romances lispectorianos,³ é a partir de *A Paixão segundo G.H.* (1964) e *A Maçã no Escuro* (1974) que o animal ocupa um lugar notório na obra da autora (1989, p. 129). A estes dois volumes, somam-se quatro obras de literatura infantil em que o animal tem também uma presença central: *O Mistério do Coelho Pensante* (1967), *A Mulher que Matou os Peixes* (1968), *A Vida Íntima de Laura* (1974) e *Quase de Verdade* (1978), esta publicada postumamente. Neste sentido, não é por acaso que Carlos Mendes de Sousa observa que “o animal começa por ser entrevisto como um dos mais óbvios e indispensáveis signos numa caracterização da escrita de Clarice Lispector” (2000, p. 235), acrescentando depois que a sua “fundamentação” pode ser encontrada no “ovo, figura fundadora.” (2000, p. 235).

Seguindo a leitura de Nunes, influenciada pela metafísica de Martin Heidegger, o animal lispectoriano é um ser real cuja animalidade se apresenta como um meio de contraste com a existência humana (1989, p. 130).⁴ Aliás, Affonso Romano de Sant’Anna já ecoa esta ideia ao dizer que “a identidade do homem e animal, como variante do dualismo do Eu x Outro aparece implícita e explicitamente em praticamente todos os seus trabalhos, e até mesmo naqueles onde ela não se refere diretamente aos bichos.” (1973, p. 195). Tanto Nunes como Romano de Sant’Anna entendem que o animal, na obra de Lispector, não se limita a ser uma metáfora. O seu estatuto e a sua função — explicam-nos — são muito mais significativos. O animal representa um espaço de alteridade, frequentemente mediador, cuja função está em possibilitar um questionamento radical da fronteira entre as categorias de “humano” e “animal”. Por seu turno, Silviano Santiago vai ao encontro de Nunes e Romano de Sant’Anna ao observar que “a condição animal do ser humano e a sua recíproca (a condição humana do animal) são dois dos pilares de sustentação da viga maestra do pensamento de Clarice Lispector – a reflexão dramática sobre os percalços da vida intensamente vivida e do risco apavorante da morte.” (2004, p. 160).

Tomando como exemplo *A Paixão segundo G.H.*, a existência da barata contrasta com a da protagonista, ao mesmo tempo em que é agente de várias ruturas: seja a introspecção de G.H., seja a libertação final de G.H. A verdade é que a existência dessa barata desencadeou e mediou uma reflexão de teor existencialista. Foi a barata a entidade que permitiu a G.H. mergulhar na busca da sua identidade. As observações de Nunes, a esse respeito, parecem-me, por isso, sensatas:

Os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada – nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros – seria capaz de anular. (...) Podendo interferir como mediadores de uma ruptura com o mundo, os animais – testemunhas e emissários da Natureza enquanto existência independente, descerram para a “consciência feliz” a imagem de seu paraíso perdido, de sua atualidade inalcançável. (Nunes, 1989, pp. 132-33)

2. Entre búfalos, micos e cães

Examinemos, então, o modo como na ficção de Clarice os animais são “mediadores de uma ruptura com o mundo”. Começo por trazer para esta reflexão “O Búfalo”, um dos

³ *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946) e *A Cidade Sitiada* (1948).

⁴ É interessante a comparação de Nunes entre os animais de Lispector e os de Franz Kafka. De acordo com o crítico, enquanto o animal em Kafka encerra “espécimes zoomórficos híbridos do fabulário religioso-metafísico” (1989, p. 130), na escrita de Lispector, porém, “uma barata é uma barata, um búfalo é um búfalo, uma galinha é uma galinha.” (1989, p. 130).

contos menos explorados de *Laços de Família* (1960). A narrativa começa com a visita de uma mulher desconhecida a um jardim zoológico numa primavera. Percorrendo a galeria de animais, a protagonista busca o animal que lhe ensine a “ter o seu próprio ódio” (2016, p. 208). Inicialmente, o conto releva a incapacidade da mulher em odiar “um homem cujo crime único era o de não amá-la” (2016, p. 205). Por esta razão, assiste-se a uma protagonista obcecada com a aprendizagem do ódio e com o animal que lhe imprima esse sentimento:

Com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas. Continuou a andar. Os olhos estavam tão concentrados na procura que a sua vista às vezes se escurecia num sono, e então ela se refazia como na frescura de uma cova.” (2016, p. 204)

É interessante notar que a busca por esse animal é um exercício de observação minuciosa que propicia um encontro persistente com a alteridade animal. Examinando a fauna do zoológico, a protagonista percorre frustradamente esse espaço até encontrar o búfalo — o búfalo que dá nome ao conto.

Antes de prosseguir, considero relevante lembrar a importância que o espaço assume na narrativa. O zoológico é onde ocorre a ação e todos os comentários tecidos pelo narrador onisciente dizem respeito à mulher e à sua interação nesse espaço com os animais. Em *Why Look at Animals?*, John Berger descreve o zoológico como um espaço que simplesmente demonstra as relações entre o homem e os animais (2009, p. 36). Essas relações entre os animais e os visitantes insinuam o olhar do homem para o animal e o encontro com a alteridade animal. Conforme destaca Berger, em nenhum lugar do zoológico pode um estranho encontrar a aparência de um animal. O olhar do animal pisca e segue em frente, o animal olha de lado, analisa mecanicamente. Noutras palavras, o animal do jardim zoológico está imunizado ao encontro, porque nada ocupa um lugar central na sua atenção (2009, p. 37). Concordo com a sugestão de Berger de que um animal num jardim zoológico está familiarizado com a presença de seres humanos. Todavia, penso que daí não resulta que o animal seja incapaz de reconhecer a presença de um outro.

Voltando a esta mulher anónima, delineada por Lispector, a viagem ao zoológico tem um motivo deliberado: a mulher quer adoecer, quer encontrar dentro de si “o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio.” (2016, p. 204). Porém, contra as suas expectativas, a protagonista acaba por encontrar amor e afabilidade nas interações entre os animais que observa: o leão lambe a testa calva da leoa; a girafa tem uma expressão inocente; o hipopótamo, húmido, espera o seu par; os macacos exibem um ar de felicidade; o elefante tem um olhar doce; o camelo tem um semblante curioso; o quati, por sua vez, ingénuo.

O despertar da natureza e do instinto animal é, de resto, anunciado de modo explícito pela frase que enceta o conto: “Mas era primavera”.⁵ A adversativa sugere de imediato a dissonância entre o mundo exterior e o estado de espírito dessa mulher. Na verdade, são duas as estratégias usadas pelo narrador para potencializar essa desarmonia. A primeira passa pelo espaço físico onde a ação decorre. O jardim zoológico configura diferentes tipos de prisões. Por um lado, temos essa mulher visitante, livre, mas cuja contusão a leva à prisão de si mesma. Por outro lado, temos os animais enjaulados, confinados a um espaço restringido para entretenimento da contemplação humana. Porém, capazes de afeto,

⁵ Thales Augusto Barretto de Castro, em “Perspectivas híbridas, concepções descentradas: Estéticas do porvir em *Laços de Família*” reitera que “A potência dessa adversidade, representada pela natureza e pelos animais, é onipresente no conto, sendo marcada estilisticamente pelo uso em eco do advérbio ‘mas’, que ocorre exatas vinte e quatro vezes no texto.” (2018, p. 58)

tal como comprova a imagem: “olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas” (2016, p. 204). É justamente esse ponto que Anna Klobucka sublinha na sua leitura deste conto: “a ida ao jardim zoológico, ao mundo das jaulas, chega a apresentar-se como um meio de reconstituir a liberdade ao próprio ser, de sair da jaula, das opressivas limitações da consciência humana.” (1987, p. 170). A segunda estratégia passa por entrelaçar o discurso indireto livre com o monólogo da protagonista, intensificando progressivamente o desencanto e a monomania. Noutras palavras, a mulher não encontra o animal que lhe mostre o ódio que precisa, e essa busca torna-se gradualmente obsessiva.

Neste sentido, note-se que o conto articula diferentes perspectivas e encontros com a alteridade da protagonista e do animal. Enquanto percorre a galeria de animais, cresce nessa mulher a vontade de — metaforicamente — matar algo dentro de si e até a própria felicidade dos animais. Cada vez que o seu olhar inquisidor se cruza com o animal observado, a mulher se frustra e, gradativamente, não consegue entender a sua própria alteridade e existência. Barretto de Castro assegura que este espectro imagético é reforçado por sentenças e vocábulos relacionados com a morte ao longo do texto. (2018, p. 58).

É então, já no fim dessa jornada crepuscular, que a mulher, num grande terreno seco circundado por grades altas, encontra um búfalo. A protagonista não consegue discernir os rasgos físicos desse búfalo negro e solitário. Mas alguma coisa a leva a deter-se, contemplativamente, em frente ao animal, que se mantém distante e em posição frontal, com a maior parte do corpo indistinguível. O búfalo começa por olhar a mulher. A seguir, nota-a. Por fim, encara-a. É nesse momento que a mulher exprime os seus sentimentos. Encarando o animal de frente, diz ao búfalo e através do búfalo o que queria dizer a esse homem: “Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo.” (2018, p. 210).

À medida que o encontro com a alteridade animal ocorre, a mulher se aproxima cada vez mais do búfalo como se para analisar com detalhe, ao mesmo tempo que o búfalo se aproxima da mulher: “Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos.” (2018, pp. 210-11). Não há dúvida de que há um reconhecimento da presença um do outro; mais importante ainda, há a legitimação dessa alteridade separada apenas por uma grade alta. A mulher frágil encontra no animal o que em si mesma desconhece, ao passo que o búfalo encontra a presença humana não compactuando com o olhar imunizado a que Berger se refere. Como bem lembra António Ladeira sobre este mesmo conto, o búfalo,

Apesar de, à primeira vista, parecer ameaçador, é um animal proveniente do mundo insondável do inconsciente, e que aqui surge como adjuvante. Trata-se, portanto, de um animal que parece ter condições de percepção superiores aos da mulher e dos humanos, uma figura aqui enigmática, subtil, quase mítica ou angélica. (2021, p. 59)

O búfalo, que é repetidamente descrito como “negro”, “preto”, com “o torso negro”, “um corpo enegrecido de tranquila raiva”, regenera-se através da epifania da protagonista: “Presa, enquanto escorregava enfeitada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes de o corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo”. (2018, p. 211). Sérgio Milliet, em 1946, a propósito do primeiro romance de Lispector, já destaca o estilo da autora “à beira do desmaio, do êxtase” (*apud* Sá, p. 28) e, em 1955, referindo-se a *Alguns Contos* (1952), volta a enfatizá-lo como “a revelação informe de uma coisa essencial que de repente se fixa” (*apud* Sá, p. 28). Massaud Moisés, por sua vez, no artigo “Clarice Lispector: ficção e cosmovisão”, publicado a 26 de setembro de 1970, no

Suplemento Literário – O Estado de São Paulo, refere-se ao conceito de “instante existencial” (1970, p. 1). De acordo com Moisés, este conceito

não se evidencia por gestos ou atriros exuberantes, senão por uma súbita revelação interior, ao nível da psicologia profunda, que dura um segundo fugaz, como a iluminação fugaz, como a iluminação instantânea de um farol nas trevas, e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra. (1970, p. 1)

Foi, no entanto, Olga de Sá, em *A Escritura de Clarice Lispector*, quem dá o passo seguinte e associa a linha crítica insistente no aprofundamento introspectivo e no caráter inacabado da narrativa clariciana ao conceito de epifania. Sá relaciona a epifania em Lispector com a epifania em James Joyce, inspirada pela estética de São Tomás de Aquino.⁶ De acordo com Sá, a epifania revela “o ser num dado excepcional e convidam a personagem a revirar a própria existência.” (1993, p.19). Entende-se, desta forma, que o encontro com a alteridade animal, representada pelo búfalo, é uma epifania; o encontro com a alteridade animal é um momento de autodescoberta, “instante existencial”, “a revelação informe de uma coisa essencial” elevado justamente pelo caráter inacabado da narrativa. Benedito Nunes também nota, a propósito dos contos lispectorianos, como “o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de ‘tensão conflitiva’.” (1989, p. 84). Neste conto em específico, o “momento de tensão conflitiva” é intercedido pelo búfalo, gatilho de uma metamorfose e, de acordo com Klobucka, da expansão dos limites da existência dessa mulher (1987, p. 170). Vale a pena também ler o que nos diz Nascimento sobre a epifania:

Clarice demonstra a sua fascinação pelo autoreconhecer-se no outro quando põe as personagens à prova, fazendo do outro, independente de natureza humana ou animal, seu primeiro espelho. Essa fascinação é, atualmente, conhecida como a epifania clariciana, o momento em que o eu descobre a verdade ou se descobre através do olhar revelador do outro. (2012, p. 128)

Volte-se ao desfecho do conto, onde se lê:

Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo. (2016, p. 211)

Este momento existencial e culminante aporta ambiguidade. Não se sabe o que acontece com a protagonista, o que confere um aspeto inacabado à narrativa, produzindo, por seu turno, a epifania e o clímax do conto. Além disso, a experiência ontológica, que a protagonista incessantemente busca, evoca também outras versões de mulheres do universo ficcional clariciano, tais como Joana, de *Perto do Coração Selvagem* (1943); Virgínia, de *O Lustre* (1946); Vitória, de *A Maçã no Escuro* (1956); G.H., de *A Paixão segundo G.H.* (1964); Lóri, de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969); Lucrécia, de *A Cidade Sitiada* (1975); Angela Pralini, de *Um Sopro de Vida* (1977); ou Macabéa, de *A Hora da Estrela* (1977). Em especial, estas mulheres partilham a indagação de uma identidade e o espaço em que se movem, continuamente, sustenta essa procura ontológica. Benedito Nunes, em *O Dorso do Tigre: Ensaios*, comenta justamente que as personagens humanas de Clarice “acabam sendo sempre iguais, resumindo-me num só personagem.” (1969, p. 116). É curioso notar que, na entrevista televisiva com o repórter Júlio Lerner (1939–2007), em fevereiro de 1977, no programa *Panorama*,

⁶ Nádya Batella Gotlib, em *Teoria do Conto*, explica que a epifania, em James Joyce, “é identificada como uma espécie de ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade.” (1985, p. 51). A epifania é, portanto, uma manifestação espiritual súbita.

Clarice Lispector diz: “Tenho várias caras. Uma é quase bonita, outra é quase feia. Sou um o quê? Um quase tudo.” (TV Cultura, 2012).

O segundo texto que aqui estudarei é “Macacos”, publicado originalmente em *A Legião Estrangeira* (1964) e, mais tarde, incluído na coletânea *A Imitação da Rosa* (1973). O texto, mais próximo da crônica do que do conto, traz à baila a prática comum de se comprar macacos de pequeno porte como animais de estimação. Apartando-os do seu habitat natural, estes animais silvestres eram vendidos na rua, podendo ser travestidos como humanos. Muitas vezes, adquiridos ainda recém-nascidos e, por isso, morriam prematuramente.

O texto converge em dois momentos que, não só conferem unidade ao fio narrativo, mas também adensam a crítica lispectoriana. O primeiro relata a abrupta presença de um mico macho,⁷ próximo do Ano Novo, no lar de uma dona de casa do Rio de Janeiro. Conforme destaca a protagonista, o mico, oferecido como presente, entra em casa “já comendo banana, já examinando tudo com grande rapidez e um longo rabo.” (2016, p. 244). Por isso, este mico sem nome, que “mais parecia um macacão ainda não crescido” (2016, p. 244), se transforma num empecilho na rotina doméstica dessa mulher. Aliás, a chegada do mico só é mencionada depois de elencadas as dificuldades do seu cotidiano: a falta de água, de empregada, a fila para a carne e o pico de calor que tinha chegado. Neste sentido, o mico é mais um problema acrescentado ao universo pequeno-burguês dessa mulher: “Subia pela roupa estendida na corda, de onde dava gritos de marinheiro, e jogava cascas de banana onde caíssem. E eu exausta.” (2016, p. 244). E mais: o mico é uma responsabilidade forçada: “Meus sentimentos desviavam o olhar. A inconsciência feliz e imunda do macacão-pequeno tornava-me responsável pelo seu destino, já que ele próprio não aceitava culpas.” (2016, p. 244).

O filho da protagonista, aliás, pressente que ela se desfaria do mico antes dele e, por isso, sob a promessa de que o bicho adoeceria e morreria ou de que o mico poderia cair da janela e morrer, ele pede que deixe o animal ficar. Vale a pena mencionar que o argumento do filho é violento, especialmente quando a fragilidade do macaco não corresponde aos atributos com que a protagonista descreve o animal, tais como “macacão-pequeno” ou “gorila”. Sabe-se no desfecho deste primeiro momento que o mico é levado por uns meninos do morro, que uma amiga da protagonista chamou. A verdade é que a mulher ganha “uma casa sem macaco” (2016, p. 244) ainda no “desvitalizado Ano Novo” (2016, p. 244).

Este primeiro momento narrativo, que tarda alguns dias, acentua a interação imposta da protagonista com a alteridade animal, a inconveniência desse “homem alegre” e o abafamento dessa alteridade de modo a restituir a paz ao seu lar. Não se sabe o que acontece entre o primeiro e o segundo momento. Sabe-se apenas que um ano passou.

O segundo momento começa com a compra de uma macaquinha, em Copacabana, a que se chamaria Lisette. Como assinala a mulher, a compra do mico foi uma alegria, “uma cadeia de alegria: Quem receber esta que a passe a outro’, e outro para outro, como o frêmito num rastro de pólvora.” (2016, p. 244-45). Ao contrário do primeiro bicho, a descrição de Lisette é discrepante: quase cabia na mão, vestia saia, brincos, colar e pulseira de baiana. Tinha um ar de imigrante por causa do seu traje. Os seus olhos eram redondos e os seus ossos delicados. O seu ar de extrema doçura. Era, nas palavras da protagonista, uma “mulher em miniatura” (2016, p. 245).

Lisette é a única personagem a ser nomeada ao longo do texto, detalhe que oferece algumas pistas de leitura importantes. Para começar, não se sabe quem escolheu o nome da macaquinha, mas o facto de que o bicho recebeu um nome tipicamente usado em

⁷ Designação comum, no Brasil, a vários macacos de pequeno porte e cauda comprida. Também chamado de sagui, palavra de origem tupi (sa'gwi).

pessoa humana contribui para o processo de humanização do animal. Valentim Facioli (1997) defende que “essa nomeação é a identificação do homem com o seu totem, tomando-o como extensão de si mesmo e seu protector, tanto quanto do clã.” (p. 258). Também se pode ler a nomeação de Lisette como marca de propriedade e objetificação, o que claramente não acontece com o primeiro mico, oferecido inclusive como presente à narradora. Com muito bem aponta Facioli, o nome Lisette, grafado à francesa, sugere requinte e um “traço cultural” de classe média (1997, p. 258). Em contraponto com os rasgos masculinos do primeiro mico, Lisette *sabia estar*: “Cada movimento, e os brincos estremeçiam; a saia arrumada, o colar vermelho brilhante. Dormia muito, mas para comer era sóbria e cansada.” (2016, p. 245). Ao mesmo tempo que Lisette tem esse duplo *t* supostamente refinado no seu nome, a macaca está travestida de saia, brincos, colar e pulseira de baiana, o que compõe uma imagem excêntrica.

Ainda assim, a narradora sente pela macaca uma afeição que nunca sentiu com o primeiro mico. Esse afeto por Lisette e sentimento de posse — tal como esclarece a passagem: “o modo como ela era nossa” (2016, p. 245) — são confirmados quando Lisette começa a morrer: “‘Um pouco suave demais’, pensei com saudade do meu gorila. E de repente foi meu coração respondendo com muita dureza: ‘Mas isso não é doçura. Isto é morte’.” (2016, p. 245). A moleza de Lisette leva a protagonista a pensar — com saudade — no vigor do primeiro mico e a entender que algo não está bem. Por isso, a narradora enrola a macaquinha num guardanapo e dirige-se ao pronto-socorro mais próximo para salvá-la. No fundo, a atitude doce e suave de Lisette é um presságio de morte, tecido na mais fina ironia lispectoriana. No final do texto, sabe-se que Lisette não ia viver a menos que tivesse oxigénio constante. Por este motivo, a narradora deixa Lisette no hospital, oferecendo-a ao enfermeiro, voltando de “guardanapo vazio” (2016, p. 245). A protagonista não se quer livrar de Lisette (ao contrário do que acontece com o primeiro mico), apenas não quer sofrer com a sua morte: “Olhando-a, percebi então até que ponto de amor já tínhamos ido.” (2016, p. 245).

Como referi antes, o texto menciona a prática comum de se comprar micos que é reprovada pelo enfermeiro: “‘Não se compra macaco na rua’, censurou-me ele abanando a cabeça, ‘às vezes já vem doente.’” Porém, mais que o questionamento ético por trás desse costume, existe — à semelhança de “O Búfalo” — um momento de autodescoberta, ainda que sem epifania. Aliás, o próprio texto é um percurso reflexivo sobre o encontro e a interação com a alteridade animal, escrito na primeira pessoa.

Na mesma esfera, situa-se “Tentação”, conto breve da coletânea *Legião Estrangeira* (1964) e o último que irei aqui analisar. Esta história relata o encontro acidental entre uma menina ruiva sentada nos degraus da porta de sua casa, numa tarde de imenso calor, e um *basset hound*. O princípio do conto, mais do que traçar a cena narrativa, ressalta essa raridade que é ter o cabelo ruivo: “Numa terra de morenos, ser ruivo era uma revolta involuntária. Que importava se num dia futuro sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher?” (2016, p. 256). Por isso, quando o cão dobra a esquina, a menina entende que não é a única de cabelos vermelhos. Vale a pena ler o que nos diz o narrador sobre o encontro:

Foi quando se aproximou a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú. A possibilidade de comunicação surgiu no ângulo quente da esquina acompanhando uma senhora, e encarnada na figura de um cão. Era um *basset* lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade. Era um *basset* ruivo.” (2016, p. 256)

Este encontro com o imprevisto constitui desde logo um evento fundador, explicado inclusive pelos “olhos pasmados” (2016, p. 256) da menina e até “numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam” (2016, p. 256). Isto que dizer que a relação entre a

personagem humana e a personagem animal ocorre por meio de uma identificação plena: ser ruivo. Primeiramente, a menina vê o cão, o cão vê a menina, e só depois ambos se olham:

Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donos de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro. Ele fremia suavemente, sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, fascinada, séria. Quanto tempo se passava? Um grande soluço sacudiu-a desafinado. Ele nem sequer tremeu. Também ela passou por cima do soluço e continuou a fitá-lo.

Os pelos de ambos eram curtos, vermelhos.

Que foi que se disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente, pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se com urgência, com encabulamento, surpreendidos. (2016, p. 257)

O quadro apresentado explica o desejo mútuo entre a menina e o cão, a tentação de se quererem um ao outro. Percebe-se agora o título do conto, mas mais importante ainda como o animal é um impulso estruturante para a densidade psicológica da personagem. A menina descobre nesse cão encarnado, propriedade de uma outra senhora, um instante transcendental, substanciado pela troca de olhares e pela comunicação rápida, que não escutamos no texto. O momento é, por isso, uma epifania: não do mesmo gênero que testemunhámos em “O Búfalo”, que é sustentada pelo caráter inacabado da narrativa. A epifania, neste conto, parte de ser ruivo e encontrar num *outro* a mesma característica que a faz diferente dos demais.

É interessante notar que Clarice poderia incluir, por exemplo, uma personagem humana. Mas apresenta um *basset hound* como espelho dessa menina e “possibilidade de comunicação” (2016, p. 256). Como se lê no início do texto, “o que a salvava era uma bolsa velha de senhora, com alça partida. Segurava-a com um amor conjugal já habituado, apertando-a contra os joelhos.” (2016, p. 256). Por esta razão, é fundamental entender que o cão ruivo vai dar sentido à protagonista existencialmente conturbada e vice-versa. Ainda na mesma linha, note-se que o cão traçado como “lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade” (2016, p. 256), se surpreende ao ver a menina “carne de sua ruiva carne” (2016, p. 257). Não se trata de um cachorro com reações muito diferentes das da criança: ambos percebem que são a metade de cada um, porém comprometidos. A menina com a sua “infância impossível” (2016, p. 257), o cão com a sua “natureza aprisionada” (2016, p. 257).

A par da notável concisão deste conto, reitera-se uma vez mais o questionamento do humano pelo não-humano. O animal, à semelhança do que acontece nos outros dois contos, é um agente edificador na composição das três mulheres e dos espaços em que se movem. Se o virmos desta perspectiva, o animal não é apenas um tropo, mas um “animal-animal”, cuja simples existência espoleta um processo de autodescoberta das protagonistas. Em “O Búfalo”, a mulher obsessiva, que passeia no zoológico, encontra na existência do búfalo a expansão dos limites da sua própria existência, acentuada pela epifania final. Em “Macacos”, a dona de casa tem reações antagônicas relativamente aos dois micos. A mesma mulher deixa claro no substrato textual um rastro meditativo, como se quisesse entender o seu próprio comportamento proveniente das suas interações. Em “Tentação”, a menina presa aos seus cabelos ruivos encontrou num cão a raridade que julgava apenas sua. Por esta razão, o animal é, como expliquei antes, o gatilho de uma metamorfose, a pergunta constante na ampliação existencial de cada uma dessas personagens. Esta ideia vai ao encontro do que Nascimento esclarece ao longo do seu trabalho:

A escrita clariciana constitui então um espaço privilegiado para pensar, a partir do solo das humanidades, os limites inclusive ou sobretudo políticos da tradição humanista. O não humano literário questiona o saber organizado pelo universo do sentido e sua forma acabada, o significado, dentro de certa configuração histórica (...). (2012, p. 42)

Compreende-se, então, que, em Clarice, a existência animal abala qualquer lógica dominante e antropocêntrica e certa tradição metafísica. Mais relevante ainda: o animal é um *outro* que ancora a possibilidade de se pensar sob vários prismas e isso traz riqueza à escrita lispectoriana e ao seu sistema filosófico:

Uma literatura pensante como a de Clarice é a que possibilita pensar o impensável; e só pode haver pensamento ali onde se dá o advento da alteridade enquanto tal, o outro como Outro ou Outra, em sua radical diferença. Por exemplo, uma animalidade irreduzível ao antropocentrismo; ou uma humanidade totalmente afim da questão animal e do vivo em geral, e não sua inimiga predadora. Pensar o mundo é, pois, possibilitar o próprio pensamento, no limite da impossibilidade e de forma aporética. (Nascimento, 2012, p. 42)

Não há dúvida, portanto, de que o animal, tal como surge na obra de Lispector, não se trata de uma referência circunstancial, mas antes de uma presença rompedora que se permite um dos exemplos mais férteis e ousados na literatura brasileira. Na escrita de Clarice desde a prosa ao conto, a questão “Não é como o homem se sentiria no lugar do animal, mas sim de que forma ocorre uma travessia inevitável pelo tornar-se-animal do humano, com todo o perigo a que a experiência remete.” (Nascimento, 2012, p. 30). Aliás, Clarice deixa esta visão transparecer na crônica “Bichos” com que comecei esta reflexão:

Conheci uma mulher que humanizava os bichos conversando, com eles, emprestando-lhe as suas próprias características. Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há que respeitá-los a natura –, eu é que me animalizo. Não é difícil, vem simplesmente, é só não lutar contra, é só entregar-se. (2018, 283)

REFERÊNCIAS

- Arêas, V. (2020). *Clarice Lispector com a ponta dos dedos: A trama do tempo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Berger, J. (2009). *Why look at animals?* New York: Penguin Books.
- Candido, A. (1970). No raiar de Clarice Lispector. In A. Candido, *Vários escritos* (pp. 123-31). São Paulo: Duas Cidades.
- _____. (2011). Direitos humanos e literatura. In A. Candido, *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.
- Castro, T. A. (2018). Perspectivas híbridas, concepções descentradas: Estéticas do porvir em Laços de Família. *Mundo Amazônico*, 9 (1), 49-71.
- Cixous, H. (1990). *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Facioli, V. (1997). Macacos que mord(r)em. *Língua e Literatura*, 23, 253-66.
- Gotlib, N. B. (1985). *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática S.A.

- ____ (1989). *Três vezes Clarice*. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos.
- Klobucka, A. (1987). A intercomunicação homem/animal como meio de transformação do eu em “Axolotl” de Júlio Cortázar e “O búfalo” de Clarice Lispector. *Travessia*, 14, 161-71.
- Ladeira, A. (2021). Homem devorador, animal regenerador: Duas variantes do masculino monstruoso em Clarice Lispector. In Y. R. P., *Um século de Clarice Lispector: Ensaios críticos* (pp. 76-103). São Paulo: Editora Fósforo.
- Lispector, C. (1 de fevereiro de 1977). *Panorama*. (J. Lener, Entrevistador)
- ____ (1982). *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- ____ (1982). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- ____ (2015). *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- ____ (2015). *Correspondências*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- ____ (2015). *O lustre*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- ____ (2016). *Todos os contos*. Lisboa: Relógio D’Água.
- ____ (2018). *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Maciel, M. E. (2008). *O animal escrito: Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor.
- ____ (2017). Ficções caninas em Clarice Lispector e Machado de Assis. *Journal of Lusophone Studies*, 38-55. <https://doi.org/10.21471/jls.v2i2.192>
- Moisés, M. (1970, setembro 26). Clarice Lispector: Ficção e cosmovisão. *O Estado de São Paulo – Suplemento Literário*.
- Nascimento, E. (2012). *Clarice Lispector: Uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Nunes, B. (1969). *O dorso do Tigre: Ensaios*. São Paulo: Editora Perspectivas.
- ____ (1973). *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edições Quíron.
- ____ (1989). *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática.
- Rosenbaum, Y. (2002). *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha.
- Rosenbaum, Y., & Passos, C. R. (2021). *Um século de Clarice Lispector: Ensaios críticos*. São Paulo: Editora Fósforo.

Sá, O. d. (1979). *A escritura de Clarice Lispector*. Lorena: Editora Vozes Ltda.

____ (1993). *Clarice Lispector: A travessia do oposto*. São Paulo: ANNABLUME Editora.

Santiago, S. (2004). Bestiário. In *Cadernos de Literatura Brasileira / Clarice Lispector* (pp. 192-223). São Paulo: Instituto Moreira Salles.

Saramago, V. (2020). *Fictional environments: Mimesis and deforestation in Latin America*. Chicago: Northwestern University Press.

Sousa, C. M. (2000). *Clarice Lispector: Figuras da escrita*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

____ (2006). A íntima desordem dos dias [Posfácio]. In C. Lispector, *Laços de família* (pp. 127-154). Lisboa: Cotovia.

Vieira, P. (2017). Interspecies literature: Clarice Lispector's zoophytographia. *Journal of Lusophone Studies*, 70-85. <https://doi.org/10.21471/jls.v2i2.194>