a relação entre pessoas e animais em contos de *a legião estrangeira*, de clarice lispector

Ana Carolina Sá Teles*

Resumo

Este artigo desenvolve a leitura de três contos de *A legião estrangeira*, de Clarice Lispector: "Macacos", "Tentação" e "A legião estrangeira". Nele, busca-se debater como a figuração de animais revela-se elemento importante no projeto estético de Clarice Lispector. Nesse sentido, observo que os animais agem como gatilhos que operam no descentramento da composição de personagens humanas, além de estarem envolvidos em impasses de ordem ética que estão implicados no relacionamento entre sujeito e alteridade. Parte-se de um questionamento da recepção que Hélène Cixous

* Ana Carolina Sá Teles é doutoranda na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP) na área de Literatura Brasileira, sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, com o projeto "Entre caráter e diferença: personagens machadianas em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*", que conta com o financiamento do CNPq e da Fapesp. Na mesma instituição realizou mestrado, com o projeto "Questão moral e constituição do sujeito em contos de Machado de Assis" (2010-2013) (Fapesp). E-mail para contato: anacarolinateles2009@gmail.com

realizou da obra clariciana no que diz respeito aos limites na relação com o outro, especialmente nos ensaios "Clarice Lispector: The Approach" e "Reaching the Point of Wheat, or A Portrait of the Artist as a Maturing Woman". Para tanto, recorro à fundamentação crítica de Marta Peixoto e de Anna Klobucka na abordagem reflexiva de textos de Cixous e de Lispector. Por fim, discutem-se especificamente os contos da coletânea de 1964.

Palavras-chave:

Crítica literária feminista; alteridade; conto.

Abstract

This essay approaches three short stories in *A legião estrangeira*, by Clarice Lispector: "Macacos", "Tentação", and "A legião estrangeira". My goal is to discuss how the depiction of animals plays an important role in Lispector's works. Animals trigger twists in the emotional composition of human characters in the stories. Also, they are frequently involved in ethical issues concerned in the relationship between subject and otherness in Lispector's fiction. First in the essay, there is a questioning about Hélène Cixous' reception of Lispectorian work, especially in the matter of limits implied in the relationships between the "I" and "the other" in the essays "Clarice Lispector: The Approach" and "Reaching the Point of Wheat, or A Portrait of the Artist as a Maturing Woman". Next, the essay recurs to the critics Marta Peixoto and Anna Klobucka in order to understand Cixous' reception of Lispector. Finally, it focuses on three of the short stories from the 1964 selection.

Keywords:

Feminist literary criticism, otherness, short story.

Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar da rosa quando eu estou me ocupando de bichos? Mas ela agiu de um modo tal que me lembra os mistérios dos animais.[1]

I.

A recepção de Clarice Lispector por parte da escritora feminista Hélène Cixous foi de grande admiração e intensidade, mas não deixou de apresentar problemas. Os aspectos desafiadores da recepção de Cixous giram em torno, por exemplo, dos limites ao falar do outro, ou melhor, dos limites existentes ao ler a escrita do outro e ao se apropriar dela. Embora Cixous tenha escapado de uma postura pós-colonialista no circuito da crítica literária internacional, ela teve atitudes complexas enquanto leitora clariciana.

As questões em torno da recepção de Lispector por parte de Cixous foram discutidas por Marta Peixoto no livro *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, dado que Cixous é uma representante exponencial da leitura feminista da obra clariceana:

> Vemos, portanto, que Cixous discute questões vitais para a crítica literária – apropriação, respeito, compreensão, distância – na medida em que elas se referem aos movimentos do texto de Lispector, mas passa silenciosamente por cima da pertinência que possam ter para seu próprio texto crítico. Assinala que o "mais difícil é chegar à mais extrema proximidade evitando a armadilha da projeção, da identificação. É preciso que o outro permaneça estranhíssimo na maior proximidade" (VA, 191). Segundo Cixous, Lispector alcança esse equilíbrio delicado, mas ela própria não evita a armadilha da identificação, já que uma forma

> que esta assume é o efeito de espelhamento tão prevalente em suas leituras (PEIXOTO, 2004, p. 125).

Anna Klobucka também abordou pontos centrais na recepção de Cixous da obra de Clarice Lispector. No ensaio "*Hélène Cixous and the Hour of Clarice Lispector*" (1994), sua crítica se detém sobre os limites entre o eu e o outro como tema comum às duas autoras:

> *I have already implied, the main point of thematic correspondence between Lispector and Cixous is the almost obsessively explored dilemma of approaching, relating to, and interpreting the Other* (KLOBUCKA, 1994, p. 51)[2].

Assim, Klobucka traçou o problema da relação com a alteridade na obra crítica de Cixous dedicada a Lispector, não só a partir dos escritos da autora francesa, como também de uma leitura atenta de *A hora da estrela* (1977). Klobucka procura problematizar o modo como Cixous recepcionou esse romance tardio de Lispector.

Ela analisa *A hora da estrela* justamente pela via dos impasses na relação com o outro. Esse problema torna-se agudo no último romance da autora publicado em vida, sendo expresso, inclusive, de forma metaficcional, na relação entre autor implícito, narrador, personagens e leitor.

Ou seja, em *A hora da estrela*, o problema da alteridade e das escolhas éticas torna-se textual, no sentido de passar tanto pela tessitura estilística, quanto pela relação entre aqueles que fazem parte do sistema literário de circulação da obra, ou seja, a sociedade, o autor como instância suspeita e os leitores ficcionalmente problematizados, como afirma Peixoto:

> Nesse texto, como em outros de sua ficção, é o próprio ato de narrar que parece problemático, agressivo, gerador de culpa. Uma violência textual permeia as vertiginosas duplicações e espelhamentos em que autor, narradores, personagens e leitores se envolvem (PEIXOTO, 2004, p. 207-208).

A crítica de Klobucka prossegue sobre um aspecto central do problema cixousiano. A saber, o fato de que, por um lado, Hélène Cixous encontra na relação com Lispector prioritariamente "o ponto de trigo" (LISPECTOR, 1984, p. 132) ou "o trigo puramente maduro" (LISPECTOR, 1999, p. 25). Enquanto, por outro lado, na obra de Lispector, muitas vezes, o autor implícito, o narrador, as personagens e os leitores são colocados em impasses por meio de relações marcadas principalmente pela negatividade:

> *The "point of wheat" (in Cixou's French, "ce point de blé") is the site of joyous union between the female speaker of Lispector's text and the equally female rain (*a chuva*/ la pluie), the site where a dialogue is indistinguishable from a monologue, and where, in fact, the very need for such a distinction is denied: it is where "our lips speak together" (Irigaray), Lispector's capacity for creating such discourse in turn becomes the "point of wheat" between her work and Cixou's own, and is the theme most often dealt with and emphasized in the French writer's commentaries of Lispector. Yet, in The Hour of the star, there is no place for the unquestioned, pure bliss of such communion, a fact which Cixous duly notes [...]* (KLOBUCKA, 1994, p. 55-56)[3].

Gostaria de enfatizar nesse excerto do ensaio de Klobucka a passagem que afirma "*Lispector's capacity for*

creating such discourse in turn becomes the 'point of wheat' between her work and Cixou'sown"[4], ao lado da ideia de que não existe lugar para uma comunhão inquestionável entre os envolvidos de *A hora da estrela*. Ao pensar nessas ideias justapostas, podemos inferir que a "traição"[5] que Cixous realiza, ao não visualizar inteiramente a alteridade de Clarice Lispector, talvez expresse uma das possibilidades de recepção que a obra da escritora brasileira guarda virtualmente em si.

Ao fazer essa observação, não pretendo defender que a obra de Lispector induza o leitor a um caminho determinado de interpretação. Pretendo apenas notar, como Klobucka, que a comunhão com o outro é um tema relevante na obra de Lispector. Encontramos exemplos em textos curtos, como "A repartição dos pães" (1962), "A alegria mansa" (1968), e em momentos de júbilo no romance *Água viva* (1973).

Assim, penso que a obra de Lispector desenvolva desde momentos epifânicos na relação com o outro a momentos negativos decorrentes da impossibilidade de alcançar a alteridade. Cixous se concentrou no primeiro tipo de relação. No entanto, é interessante ter em mente as várias possibilidades que a obra de Clarice Lispector desenvolve (e pode sugerir) na relação entre o "eu" e o "outro".

Portanto, a relação com o outro é um ponto sensível que perfaz a obra da autora e que se figura de diversas maneiras, como o espelhamento, a identificação, o estranhamento, a despersonalização do eu ou o aniquilamento do outro. Em Lispector, as relações com a alteridade podem ser marcadas pela positividade, pela negatividade, ou ainda permeadas de tonalidades ambivalentes.

Neste ensaio, pretendo analisar encontros conciliadores ou conflituosos entre pessoas (enquanto categoria de personagem no sentido filosófico)[6] e animais. Para tanto, abordarei os seguintes contos de *A legião estrangeira* (1964): "Macacos"; "Tentação"; e o homônimo "A legião estrangeira". Meu objetivo é avaliar nesses textos como o tema da relação com a alteridade, um problema crucial e multifacetado na obra de Lispector, desenvolve-se quanto aos animais.

Existem muitas passagens sobre animais em Lispector. Há também a repetição de certos animais como procedimento de *leitmotiv*. Isto ocorre com galinhas, pintos, cavalos, baratas, pássaros, animais ancestrais, entre outros. Desde o primeiro romance de Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943), a alusão a animais é relevante. Ao investigar questões de gênero em Joana, Marta Peixoto cita Olga de Sá e observa que a identidade da protagonista não se reduz apenas ao domínio humano:

> As forças de seu eu interior apresentam-se em termos das substâncias elementares do ar, água, fogo e terra (Sá, 1979, p. 175-80) ou da vitalidade animal. O espaço que ela busca para si é algo tão amplo quanto toda a natureza, e imperturbado por divisões de gênero que constringem as mulheres (PEIXOTO, 2004, p. 60).

Portanto, se pensarmos na obra de Clarice Lispector pela chave de leitura do descentramento em relação a identidades estanques, veremos que a presença de questões de gênero opera como forma de deslocamento em relação ao patriarcado.

Ao mesmo tempo, na obra clariciana, a figuração da subjetividade pautada pelo domínio das pulsões (BIRMAN, 1997, p. 20) ou do affect (MASSUMI, 1995) opera como forma de deslocamento em relação ao campo da representação e da consciência. Assim, penso que na

obra de Lispector a alusão a animais e à animalidade contribua igualmente para o deslocamento em relação a uma racionalidade lógica.

Em *Perto do coração selvagem*, por exemplo, a alusão à animalidade faz-se presente desde o título. A figura do cavalo, além de ser recorrente em Lispector, como demonstrou Olga de Sá (2000, p. 233-236), fecha o romance: "(...) e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo" (LISPECTOR, 1998, p. 202).

Como se sabe, não apenas no final do primeiro romance de Lispector, mas também no final de *A hora da estrela*, aproximadamente trinta anos depois, a imagem do cavalo retorna, numa espécie de desconstrução que a autora realiza em relação à própria obra.

Assim, no momento em que o Mercedes atinge Macabéa, Rodrigo S.M. escreve que "em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho" (LISPECTOR, 1999, p. 79). Para finalmente anunciar a morte da protagonista, Rodrigo inventaria uma cadeia de animais, na qual "a vida come a vida" (LISPECTOR, 1999, p. 85). Quando morta, Macabéa recebe a seguinte comparação de Rodrigo: "Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto" (LISPECTOR, 1999, p. 86). Trata-se, aliás, de mais um dos comentários sádicos do narrador, já que, em momentos anteriores da trama, ele reiteradamente acentua a pequenez da moça.

Olga de Sá analisa a imagem do cavalo em *Perto do coração selvagem*, em *Onde estivestes de noite* (1974), que inclui "Seco estudo de cavalos", e em *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres* (1969), tecendo uma consideração biográfica:

> Mulher e cavalo, analogicamente aproximados, pela longa cabeleira e a crina, pela natureza livre, reunidos no signo de Clarice, nascida a 10 de dezembro – sagitário, o centauro armado de arco e flecha (SÁ, 2000, p. 233).

É interessante que em *Água viva* (1973) a voz narrativa alinhe a imagem do sagitário a uma poética subjacente à obra. Clarice Lispector transfigurou marcas autobiográficas nesse romance ao trocar, por exemplo, a escritora pela pintora[7]. No entanto, ela manteve referências mais obscuras à sua vida, como o signo de sagitário:

> O que saberás de mim é a sombra que da flecha que se fincou no alvo (LISPECTOR, 1998, p. 17).

> Eu vou morrer: há esta tensão como a de um arco prestes a disparar flecha. Lembro-me do signo de Sagitário: metade homem e metade animal. A parte humana em rigidez clássica segura o arco e a flecha. O arco pode disparar a qualquer instante e atingir o alvo. Sei que vou atingir o alvo (LISPECTOR, 1998, p. 53).

Em *Perto do coração selvagem*, Joana compara-se a um cavalo. Ou seja, a animalidade do cavalo relaciona-se à vitalidade de uma personagem que é protagonista e escritora. Em *Água Viva*, o sagitário preside a busca da composição escrita. Em *A hora da estrela*, o cavalo é empregado enquanto revisão irônica do projeto estético da autora. Portanto, em Lispector, podemos pensar na imagem do cavalo como um animal relacionado a múltiplas imagens, como a da mulher, a da vitalidade, a da escrita literária e a da morte.

Assim, após reflexões sobre a importância da alteridade e da presença de imagens de animalidade na obra

clariciana, passarei à análise dos contos selecionados de *A legião estrangeira*.

II.

"Macacos" é um texto breve, em que a narradora-protagonista é uma dona de casa com filhos, no Rio de Janeiro. O conto tem duas partes que se referem a momentos antitéticos da figuração dos sentimentos da personagem. Ambos estados sentimentais são despertados pela adoção de macacos.

No primeiro caso, a narradora se incomoda com o macaco que lhe dão de presente. Abre-se o conto com a frase: "Da primeira vez que tivemos em casa um mico foi perto do Ano-Novo" (LISPECTOR, 1999, p. 48). Em nenhum momento a narradora cita ser casada. Ela também não cita quem lhe deu o mico. Contudo, pelo filtro do contexto social com suas imposições de gênero, somos levados a nos questionar sobre o estado civil da personagem. Ainda assim, o texto permanece aberto e inferencial quanto a esse aspecto.

De qualquer forma, ela cita necessidades burguesas: falta de água, de empregada e de carne. A construção da vida familiar da personagem inclui tanto o peso do cotidiano de uma dona de casa de classe média, quanto a expectativa pelo ano novo.

No entanto, o que acontece contra toda a previsibilidade na narrativa é a aparição de um mico. A palavra escorrega para o campo semântico do vexame, como na expressão coloquial "pagar um mico". A origem da expressão, aliás, vem do jogo do mico. Trata-se de um baralho com cartas de animais que formam pares, enquanto a carta do mico sobra. O objetivo é formar os pares. Quem ficar como mico perde o jogo. No formato do jogo, muitas vezes os pares são formados por macho e fêmea de cada espécie, de forma relacionada a um contexto de heteronormatividade. Nesse sentido, ao fazer esse tipo de referência a um jogo popular e infantil, Lispector traz na narrativa um nível a mais de crítica e de reflexão sobre as convenções de gênero.

Assim, é interessante pensar no deslize de associações semânticas relacionadas ao mico porque, no conto, o animal surge exatamente como aquilo que escapa à narradora-personagem. Em adição, o macaco representa uma tarefa que lhe é imposta. O mico conota um confronto estranho, já que a narradora não consegue gostar dele. Ou seja, no texto, o mico é um elemento que é indesejado e que "sobra".

Podemos observar, inclusive, se pensarmos no jogo do mico, que o objetivo não é exatamente vencer, mas antes empregar estratégias e, sobretudo, depender da sorte, para não ser o único perdedor, aquele que vai ficar com o mico. Assim, a carta do mico conota uma espécie de sacrifício necessário. A alusão ao mico comporta ainda outras conotações importantes na obra de Lispector, como o elemento ou o sujeito deslocado.

A forma como a narradora descreve o mico é curiosa. Ela expressa justamente como ele é um elemento intrusivo, desagradável, mas ao mesmo tempo cheio de vida. A apresentação do macaco assemelha-se à composição de uma personagem *trickster*:

> [...] e foi quando muda de perplexidade, vi o presente entrar em casa, já comendo banana, já examinando tudo com grande rapidez e um longo rabo. Mais parecia um macacão ainda não crescido, suas potencialidades eram tremendas. Subia pela roupa estendida na corda, de onde dava gritos de marinheiro, e jogava cascas de banana onde caíssem. E

> eu exausta. Quando me esquecia e entrava distraída na área de serviço, o grande sobressalto: aquele homem alegre ali (LISPECTOR, 1999, p. 48).

Assim, a narradora identifica o macaco a um homem alegre. Enquanto ela está muda de perplexidade, ele é o presente, não apenas no sentido de algo recebido ("presente de grego"), mas também no sentido temporal. Ele é o presente na medida em que não se consome em consciência temporal.

Ademais, a descrição do corpo do animal é feita de forma ambígua, pois ela o chama de "macacão" e de "gorila", quando micos são pequenos. A impressão paradoxal é a de um animal que parece grande, adulto e pleno, enquanto sua forma permanece pequena e seu humor permanece jovial.

A narradora afirma que seu filho percebe (antes mesmo dela) que ela se desfaria do macaco:

> "E se eu prometer que um dia o macaco vai adoecer e morrer, você deixa ele ficar? E se você soubesse que de qualquer jeito ele um dia vai cair da janela e morrer lá embaixo?" 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. Uma amiga entendeu de que amargura era feita a minha aceitação, de que crimes se alimentava meu ar sonhador, e rudemente me salvou: meninos do morro apareceram numa zoada feliz, levaram o homem que ria, e no desvitalizado Ano-Novo eu pelo menos ganhei uma casa sem macaco (LISPECTOR, 1999, p. 48).

Nessa passagem, o desprezo da narradora pelo macaco se intensifica. A figuração do animal como portador de "inconsciência feliz e imunda" e como "macacão-pequeno" faz eco ao sadismo de outros narradores de Lispector (1999, p. 48), ao mesmo tempo em que acentua uma caracterização de masculinidade inconveniente no animal. Além disso, também é violento o argumento do menino de que o macaco morreria mais cedo ou mais tarde e, por isso, deveria ser mantido. Nesse ponto, como em outros momentos da obra da autora, sua ficção parece lançar um questionamento incômodo sobre a capacidade que temos de exercer crueldade em função do desejo de possuir e de amar.

Assim, a confissão de culpa na mulher também se apresenta, pois ela assume o sonho de cometer um crime. Ao perceber o macaco como ser inconsciente, ela aumenta a responsabilidade que tem em relação a ele. O movimento é ambíguo porque ela descreve o macaco com traços humanos e reconhece nele sentimentos como a alegria, mas, ao mesmo tempo, despreza-o como ser vivo. Para completar sua culpa, ela passa o animal que lhe é incômodo para os meninos do morro.

Um ano depois, no entanto, a narradora compra outro macaco. Ela relata ter tido uma alegria e, logo depois, ter visto um grupo vendendo macaquinhos em Copacabana:

> Pensei nos meninos, nas alegrias que eles me davam de graça, sem nada a ver com as preocupações que também de graça me davam, imaginei uma cadeia de alegria: "Quem receber esta, que a passe a outro", e outro para outro, como o frêmito de um rastro de pólvora. E ali mesmo comprei a que se chamaria Lisette (LISPECTOR, 1999, p. 49).

Ao leitor, o discurso soa de forma irônica porque contradiz o primeiro momento do conto, numa espécie de lapso da narradora-protagonista. Em primeiro lugar, ela se opõe ao estado anterior, quando estava exausta de doar energia para a vida doméstica. Depois, o pensamento contrasta com o gesto que ela teve em relação ao mico. Ou seja, ela o recebeu e o passou adiante não por alegria, mas como encargo e desencargo de consciência. O movimento de passagem ao acaso, aliás, mais uma vez lembra a dinâmica do jogo do mico, mas com sentimento inverso.

Eis que a nova macaca é oposta ao primeiro animal. Ela é caracterizada de forma acentuadamente feminina, diferenciando-se do mico marinheiro. No entanto, apesar de serem opostos, Lisette e o mico não formam exatamente um par. Eles não são complementares. Dessa vez, a forma como a narradora figura o animal, a macaca Lisette, é bastante terna: "cabia na mão"; "tinha saia, brincos, colar e pulseira de baiana" (LISPECTOR, 1999, p. 49). Ela tem ar de imigrante, olhos redondos, "delicadeza de ossos", "extrema doçura" (LISPECTOR, 1999, p. 49).

A narradora descreve também o olhar e os carinhos da macaca, o que expressa o laço afetivo estabelecido. A mulher admira ainda os gestos e a roupa de Lisette. Toda a descrição é projetiva de seu amor, mas o conto logo apresenta a reviravolta:

> No terceiro dia estávamos na área de serviço admirando Lisette e o modo como era nossa. "Um pouco suave demais", pensei com saudade do gorila. E de repente foi meu coração respondendo com muita dureza: "Mas isso não é doçura. Isto é morte." A secura da comunicação deixou-me quieta. Depois eu disse aos meninos: "Lisette está morrendo". Olhando-a, percebi então até que ponto do amor já tínhamos ido (LISPECTOR, 1999, p. 49).

Como o mico anterior, Lisette fica na área de serviço. Esse espaço é importante porque representa uma espécie de ambiente comum entre o serviço doméstico e os animais. O amor que a narradora sente por essa macaca faz com que ela atribua ao bicho todo tipo de traço humano: a roupa, os movimentos, o olhar. O afeto intenso, aliás, opera formas de auto engano na personagem. Primeiramente, a mulher custa a perceber a doença, então, chega a sentir saudade do macaco que antes detestava.

A atitude doce e suave de Lisette – única personagem que é nomeada no conto – é um indício de morte. Mais uma vez em oposição ao macaco homem e vital, Lisette é mulher "em miniatura" e está perdendo a vida (LISPECTOR, 1999, p. 49). Nos episódios seguintes, a família corre a hospitais para tentar salvar a macaca, mas não consegue.

Curiosamente, por repetição, a personagem tenta se livrar da macaca, dando-a ao enfermeiro. A diferença é que dessa vez ela não quer ficar livre de um macaco incômodo por conta da vitalidade excessiva. Pelo contrário, ela quer se desapegar de Lisette para não sofrer com a morte.

Após o falecimento da macaquinha, o conto se fecha da seguinte forma: "Uma semana depois o mais velho me disse: "'Você parece tanto com Lisette!' 'Eu também gosto de você', respondi" (LISPECTOR, 1999, p. 50). Dessa forma, em "Macacos", observamos o desprezo quanto ao primeiro macaco e a relação de identificação com a macaca. Pergunto-me se por esse motivo Lisette veste uma fantasia de baiana. Ou seja, a fantasia enquanto roupa alude à projeção de fantasias psíquicas da narradora-personagem.

Assim, uma nota comum que perpassa o conto é o fato de que os dois macacos despertam sentimentos intensos nos humanos e constituem peças-chave de questões éticas. Isto ocorre porque ambos funcionam como alvo de projeção de motivações da mãe e dos meninos. Projeções essas que não pertencem ao campo da racionalidade.

O questionamento ético decorre do fato de o animal estar numa posição de alteridade vulnerável. Ou seja, ao mesmo tempo em que os macacos são figurados, no conto, como o outro não humano, eles também são seres vivos, personagens que possuem afetos de tonalidade rica. Além disso, são passíveis de sofrimento.

Nesse sentido, encontramo sem "Macacos" questões que Hélène Cixous defende em "*Reaching the Point of Wheat"* sobre a "arte de ter o que temos" na obra clariciana: "*Clarice has this relation to the object of desire: it is a book that she desires, but she treats it exactly as if it were a lover or an apple"*[8] (CIXOUS, 1987, p. 15).Ou seja, o ódio que a narradora-protagonista dirige ao mico, assim como o amor que concede a Lisette, é um sentimento de figuração humana, tal qual na relação com o objeto de desejo.

De qualquer forma, o desenvolvimento do amor nesse conto não deixa de ser problemático, à semelhança do que ocorre em textos de *Laços de família*, por exemplo. Não se trata de um sentimento doador apenas, pois traz em si a potencialidade de anulação do objeto amado para a fruição sádica do sujeito. Assim, em "Macacos", existe um gesto dominador (embora não totalmente controlado) da mãe em relação aos dois animais.

Já em "Tentação", outro texto breve da coletânea, a relação entre a personagem humana e a personagem animal ocorre por meio de uma identificação plena. O encontro se desenvolve como uma epifania positiva. No conto, uma menina ruiva é descrita em estado de desamparo. Seu estado emocional é problematizado em função da cor dos seus cabelos, do soluço e da condição infantil:

> 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? Por enquanto, ela estava sentada num degrau faiscante da porta, às duas horas. O que a salvava era uma bolsa velha de senhora, com alça partida (LISPECTOR, 1999, p. 61).

O foco do conto é interessante e apresenta uma particularidade. A voz narrativa conta a maior parte do texto em terceira pessoa. Essa voz descreve a rua vazia, a menina ruiva soluçando e uma pessoa esperando o bonde. No entanto, a mesma voz enuncia sobre a menina e sobre si: "Olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento" (LISPECTOR, 1999, p. 61). De onde fala esse narrador? A voz narrativa parece observar a cena do encontro entre as personagens, demonstrando empatia por elas, o que permite o desenvolvimento de um estilo próximo do discurso indireto livre, figuração da intimidade da menina e do cachorro.

O encontro entre os dois decorre de uma espécie de "solidão compartilhada". A menina ruiva destaca-se como diferente numa terra de morenos. O cachorro também se apresenta de forma singular por ser um *basset* ruivo. A menina vê o cachorro primeiramente. Depois, ele a vê, de forma avisada. O cachorro "estanca" na frente dela, enquanto a menina "passa por cima do soluço" (LISPECTOR, 1999, p. 62). Eles passam um tempo em suspensão, olhando um para o outro:

> No meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. E no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos – lá estava uma menina, como se fora carne de sua ruiva carne. Eles se fitavam profundos, entregues, ausentes de Grajaú. Mais um instante e o suspenso sonho se quebraria, cedendo talvez à gravidade com que se pediam.
>
> Mas ambos eram comprometidos.
>
> Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse uma mulher. Ele, com sua natureza aprisionada (LISPECTOR, 1999, p. 62).

Penso que a tentação nesse conto de Lispector seja sugerida pelo desejo da menina de ter o cão de outra mulher para si. Nas entrelinhas, tentação soa como o interdito de roubar o objeto de desejo. O objeto, por sua vez, é perfeito no espelhamento do sujeito. A figuração do cão no conto sugere que ele também gostaria de pertencer à menina. Simetricamente, a menina passa a ser objeto de desejo do cão. Os dois se completam e não se anulam.

No entanto, o cão é: "lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade"; "Desprevenido, acostumado, cachorro" (LISPECTOR, 1999, p. 62). Ou seja, ele é um sujeito resignado, e sua descrição segue a emblemática melancolia canina.

O reconhecimento mútuo assinala a epifania de um amor ideal. Nesse sentido, "tentação" conota igualmente um amor ilimitado, que rompe com os dados da realidade. Isto é visível no momento em que, absortos em se contemplarem, eles estão "ausentes de Grajaú" (LISPECTOR, 1999, p. 62).

O susto é tão apropriado para a menina – "Ela ficou espantada (...)" (LISPECTOR, 1999, p. 62) –, que ocorre justamente no momento do soluço. O motivo da cor vermelha, em adição, pode deslizar tanto para associações com a maçã, fruta simbólica da tentação, quanto com o fogo interdito roubado por Prometeu. As imagens que aludem ao fogo e à chama são frequentes no texto. Assim como o soluço antecede o susto, as imagens que se relacionam ao fogo prenunciam o amor.

Em "Tentação", portanto, encontramos um exemplo mais definido do que Cixous chamou de "a arte de ter o que temos" em Clarice Lispector (CIXOUS, 1987, p. 15). Ironicamente, o conto expressa esse tipo de ambiência sentimental, enquanto o impasse maior do texto traduz-se justamente na impossibilidade de ter.

Dessa forma, a infância e animalidade correspondem-se enquanto aprisionamento. Ainda assim, a voz narrativa é benévola com a criança e com o cachorro. À menina, o conto permite o espanto e a falha ao acompanhar com os olhos sua metade ir embora. Ao cão, o conto dá a coragem da linha final: "Mas ele foi mais forte que ela. Nem uma só vez olhou para trás" (LISPECTOR, 1999, p. 62).

Em "A legião estrangeira", por fim, conta-se uma história em *flashback*. Há uma moldura narrativa em torno do episódio da menina Ofélia e do pinto. O que motiva a narradora-protagonista a retomar o caso é o fato de ter aparecido em sua casa outro pinto. Assim como o mico-homem de "Macacos", o pinto da moldura de "A legião estrangeira" chega, de forma inesperada e enigmática. No entanto, a narração da cena no último conto é feita num tom diverso. Assim, o animal fornece o

gatilho para uma investigação da história passada (LISPECTOR, 1999, p. 95).

Também de forma semelhante ao que ocorre em "Macacos", a inserção de um bicho na casa implica a reestruturação emocional das pessoas. No caso do pintinho, todos – mãe, pai e filhos – contemplam a fragilidade do animal. A cena se desenvolve, de forma aflitiva, por meio da consideração do desamparo na vida:

> O menino menor não suportou mais:
>
> - Você quer ser a mãe dele?
>
> Eu disse que sim em sobressalto. Eu era a enviada junto àquela coisa que não compreendia a minha única linguagem: eu estava amando sem ser amada. [...] (LISPECTOR, 1999, p. 98).

Nesse momento, a narradora-protagonista hesita em relação ao gesto, mas pensa que precisa sacrificar-se. O sacrifício é considerado a partir de uma cena fantasmagórica. Nela, uma mãe com um filho pede à narradora -protagonista que ela salve a criança. Ao ponderar dramaticamente a cena, a personagem finalmente pega o pinto e, então, lembra-se de Ofélia.

Ofélia pode ser considerada uma das crianças mais arrogantes da literatura brasileira. A menina pertence a uma família trigueira. A narradora percebe-os de forma estrangeira, distante no tempo e no espaço, embora o sobrenome da família indique o contrário. A caracterização do núcleo familiar inclui também o orgulho (ou o martírio oculto) como traço decisivo: "O pai agressivo, a mãe se guardando. Família soberba" (LISPECTOR, 1999, p. 99).

A descrição de Ofélia é feita de forma sintética, conferindo-lhe vida singular:

> Era uma menina belíssima, com longos cachos duros, Ofélia, com olheiras iguais às da mãe, as mesmas gengivas um pouco roxas, a mesma boca fina de quem se cortou. [...] Tocava a campainha, eu abria a portinhola, não via nada, ouvia uma voz decidida:
>
> - Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar (LISPECTOR, 1999, p. 100).

O fato de que a narradora não via nada sugere um descompasso entre o tamanho da garota e seu jeito impositivo. Os "cachos duros" também constituem uma imagem paradoxal de rigidez e flexibilidade. O descompasso é acentuado pela forma como Ofélia se relaciona com a mulher. Assim, a menina é controladora e sistemática.

A narradora reconhece ser "atraente demais para aquela criança" porque tinha defeitos bastantes para seus conselhos (LISPECTOR, 1999, p. 103). Ela menciona oferecer um "rosto sem cobertura" para a menina. A imagem associa-se à empada de legume sem tampa, antes mencionada por Ofélia (LISPECTOR, 1999, p. 101). Esse detalhe é interessante porque aponta simultaneamente para a falha e para a falta, no conto.

Desse modo, parece que nada desestabiliza a percepção de mundo de Ofélia. No entanto, um bicho se coloca em cena de forma irruptiva e abala a identidade da menina. Esse pinto dá continuidade à linhagem de animais presentes na coletânea, finalizando-a num ápice. Ou seja, o pinto não apenas desestrutura Ofélia. Ele vai além, ao desencadear um processo de morte e renascimento na menina. Nasce uma nova Ofélia que lida com a falta.

O instante inicial do confronto com o pinto ocorre por meio de rodeios. Numa aproximação convulsiva, a menina sente inveja e cobiça:

> Depois que o tremor da cobiça passou, o escuro dos olhos sofreu todo: não era somente a um rosto sem cobertura que eu a expunha, agora eu a expusera ao melhor do mundo: a um pinto (LISPECTOR, 1999, p. 105).

Então, ocorre a metamorfose da personagem. O processo é descrito longamente. Ele é tão laborioso quanto um parto, imagem que é, inclusive, desenvolvida no conto. Segundo Yudith Rosenbaum, o pinto como animal motivador de um processo extremo possui relação com o "falo" na psicanálise. Ou seja, trata-se do símbolo de tudo o que completa a falta na subjetividade (ROSENBAUM, 1999, p. 92-93). A mesma associação se estabelece entre o nome de Ofélia e "*O phallos*". Rosenbaum compara Ofélia à personagem trágica shakespeariana. Enquanto esta perde a função de "ser-para-outro", a Ofélia clariciana perde-se para si (ROSENBAUM, 1999, p. 90-91).

Em seguida, no conto, há um idílio da menina com o pinto. A narradora não deixa de satirizar o episódio, ao se apropriar parodicamente da linguagem engessada de Ofélia:

> [...] parecia deixá-lo autônomo só para sentir saudade; mas ele se encolhia, pressurosa ela o protegia, com pena de ele estar sob seu domínio, "coitado dele, ele é meu"; [...] – era o amor, sim, o tortuoso amor. [...] Ele é muito pequeno, portanto precisa é de muito trato, a gente não pode fazer carinho porque tem os perigos mesmo; [...] (LISPECTOR, 1999, p. 108).

Como previsto na fala de Ofélia, a menina acaba matando o pinto. Ao temer os perigos, ela os anuncia. A menina foge com "uma cara extremante quieta" (LISPECTOR, 1999, p. 110). A narradora tenta em vão dirigir-lhe súplicas. Por fim, a mulher retorna ao tempo da enunciação. Nesse momento, ela bate um bolo na cozinha e sob a mesa "estremece o pinto de hoje" (LISPECTOR, 1999, p. 110).

Assim, na passagem final, a mulher desenvolve uma reflexão sobre como o pinto retorna. O pinto que Ofélia havia matado era o da páscoa, ironicamente um período simbólico de martírio e de renascimento. O pinto do momento da enunciação é o do Natal. Nesse sentido, pergunto-me se os "autos do processo"[9] que a narradora conduz são uma tentativa de defesa não só de Ofélia, mas também dela própria. Lanço essa pergunta porque a narradora-protagonista afirma que o pinto retorna, ao passo que Ofélia foi perdida: "Ofélia é que não voltou: cresceu. Foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava" (LISPECTOR, 1999, p. 110).

No final, a referência imprevista ao hinduísmo pode conotar tanto a caracterização trigueira de Ofélia quantoas ideias de reencarnação e carma. Ou seja, no conto, Ofélia morre e nasce outra vez. Ao mesmo tempo, no campo semântico de carma, a narração nos leva a indagar se ela teria livre arbítrio em relação ao crime que cometeu. É possível ser bom? Pois a narradora -protagonista sugere, ao contrário, que a bondade seja uma aprendizagem (LISPECTOR, 1999, p. 96). Por esse motivo, o conto "A legião estrangeira" é analisado por Hélène Cixous no eixo temático da "arte de manter a vida", segundo a qual se prioriza o respeito à alteridade (1987, 15-17).

A referência trágica do nome de Ofélia, por sua vez, implica a desmesura do sobre-humano, embora o restante de seu nome possua uma referência católica: "Ofélia Maria dos Santos Aguiar". Esse complemento pode ser lido, por um lado, como uma forma de a menina se colocar numa posição inatingível de pureza (Maria), mas

também de controle (a guiar). Por outro lado, pode conotar que a personagem infantil precisava de proteção (dos Santos). Ainda, se nos ativermos à chave de leitura do crime de Ofélia, o nome pode ser lido ironicamente, significando o seu contrário.

Em conclusão, observo que nos três contos – "Macacos", "Tentação" e "A legião estrangeira" – a figuração dos animais é um agente de extrema relevância que opera no descentramento da constituição das personagens humanas. Os animais atuam, portanto, como elemento perturbador de qualquer lógica ou ordem fixa que as pessoas queiram em vão sustentar.

Assim, os animais propõem questões urgentes, quando figurados como alteridade. Por um lado, essas questões se relacionam à aproximação positiva do outro, como "na arte de ter o que temos" ou "no ponto de trigo", linhas de interpretação originárias da leitura de Hélène Cixous. Por outro, os animais enquanto figuração da alteridade propõem questões que tocam em campos conflituosos, como o desprezo dirigido ao outro, quando ele é vulnerável, bem como o amor como maneira ambivalente e tortuosa de relacionamento.

Dessa forma, podemos afirmar mais uma vez a importância da relação entre o eu e outro como tema na obra de Lispector. Podemos afirmar, por fim, o papel peculiar das personagens animais como agentes centrais de descentramento e de proposição de questões éticas e estéticas, na obra clariciana.

Agradeço à Profa. Dra. Marta Peixoto, ao Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães e à Profa. Dra. Yudith Rosenbaum por ocasião da disciplina "Figurações da Intimidade em Clarice Lispector", ministrada por Peixoto na Universidade de São Paulo, em 2014. Em adição, agradeço à Profa. Marta Peixoto, pela leitura deste artigo e pelos comentários sobre ele. Agradeço também à Daniela Miranda pelo empréstimo de livros que se encontram nas referências bibliográficas.

Referências bibliográficas

BIRMAN, Joel. *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis*: o enigma do olhar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CIXOUS, Hélène. Clarice Lispector: The Approach. In: _____. *Coming to Writing and Other Essays*.Ed. Deborah Jensen. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 59-77.

_____.The Author in Truth.*Coming to Writing and Other Essays*.Ed. Deborah Jensen. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 136-181.

_____. Reaching the Point of Wheat or a Portrait of the Artist as a Maturing Woman.*New Literary History*, p. 1-21, 1987.

KLOBUCKA, Anna. Hélène Cixous and the Hour of Clarice Lispector.*SubStance*, v. 23, n. 1, *Issue*73, p. 41-62, 1994.

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

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____.*A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____.*Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____.*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MASSUMI, Brian. The Autonomy of Affect.*Cultural Critique*, p. 88-109, 1995.

PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis*: o romance com pessoas. São Paulo: Nankin, Edusp, 2007.

PEIXOTO,Marta. *Ficções apaixonadas.* Rio de Janeiro: Vieira &Lent, 2004. (Trad. Maria Luiza X. de A. Borges de *Passionate-Fictions*. Minneapolis: U.of Minnesota Press, 1994).

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

Notas

1 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 50-51.

2 "Já sugeri que o ponto de maior correspondência temática entre Lispector e Cixous é o dilema, explorado quase obsessivamente, de se aproximar do Outro, de se relacionar com ele e de interpretá-lo (KLOBUCKA, 1994, p. 51)" [tradução minha].

3 "O "ponto de trigo" (*"ce point de blé"*, no francês de Cixous) é o lugar de união jubilosa entre a mulher que fala no texto de Lispector e a chuva, que é igualmente feminina, (a chuva/ *la pluie*), o lugar em que um diálogo não se distingue de um monólogo e onde, de fato, a necessidade de distinção é negada: é quando "nossos lábios falam juntos" (Irigary). A capacidade de Lispector de criar um discurso desse tipo, por sua vez, torna-se o "ponto de trigo" entre o trabalho dela e o de Cixous, e o tema mais abordado e enfatizado no comentário da escritora francesa sobre Lispector. No entanto, em *A hora da estrela*, não há espaço para o êxtase inquestionado e puro de tal comunhão, um fato que Cixous nota devidamente [...] (KLOBUCKA, 1994, p. 55-56)." [tradução minha]

4 "A capacidade de Lispector de criar um discurso desse tipo, por sua vez, torna-se o "ponto de trigo" entre o trabalho dela e o de Cixous." [tradução minha]

5 A ideia de traição (ou melhor, de não trair) é oriunda tanto da própria escrita de Cixous, que espera fidelidade nas relações da escritura feminina, quanto da leitura crítica de Anna Klobucka e de Marta Peixoto.

6 Recorro ao termo "pessoa" como inscrito em estudos machadianos de Alfredo Bosi (2007) e de José Luiz Passos (2007). A abordagem da personagem como pessoa confere imaginação e responsabilidade (no sentido ético) aos seres ficcionais.

7 Cf. "Uma mulher escreve: ficção e autobiografia em *Água viva* e *A viva crucis do corpo*" (PEIXOTO, 2004, p. 137-159).

8 "Clarice tem essa relação com o objeto de desejo: ela deseja um livro, mas ela o trata exatamente como se ele fosse um amante ou uma maçã." (CIXOUS, 1987, p. 15) [tradução minha]

9 Yudith Rosenbaum observa como a mulher enuncia a narrativa de forma semelhante aos "autos de um processo" (1999, p. 85).