



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras
UNESP – Campus de Assis
ISSN: 1984-2899
www.assis.unesp.br/miscelanea
Miscelânea, Assis, vol.8, jul./dez.2010



ESTRANGEIRIDADE E CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO NO CONTO “O BÚFALO”, DE CLARICE LISPECTOR

Carlos Augusto Costa
(Mestrando — USP — CNPq)

RESUMO

O artigo analisa o conto “O búfalo”, do livro de *Laços de Família*, de Clarice Lispector, com vistas a compreender a constituição da protagonista e suas relações com a questão do estrangeiro. Em uma chave freudiana, procuramos dar visibilidade aos momentos de tensão e transformação da mulher e às inquietações surgidas a partir da experiência perturbadora de se reconhecer na imagem assustadora de um animal.

PALAVRAS-CHAVE

Estrangeiridade; constituição do sujeito; conto; Clarice Lispector.

ABSTRACT

The article analyses the short story “Buffalo”, of the book of *Family Ties*, by Clarice Lispector, aiming to understand the constitution of the protagonist and its relations with the issue of stranger. In a Freudian approach, we seek to give visibility to the moments of tension and transformation of the woman and to the concerns that have arisen from the disturbing experience to recognize herself in the image of an animal.

KEYWORDS

Stranger; constitution of the self; short story; Clarice Lispector.

Introdução

Onde aprender a odiar para não morrer de amor?
(Clarice Lispector, "O búfalo")

Muitas narrativas de Clarice Lispector têm como personagem central uma mulher que sempre vive à sombra do marido e por esse motivo entra em conflito existencial. Ana, em *Amor*, sente antiteticamente a "pior vontade de viver" (LISPECTOR, 1998, p. 27) ao avistar um homem cego mascando chicletes. No conto, o referido trecho acena para o desejo que a personagem tem de se libertar do casamento que a aprisiona. Como ela possui uma relação de elevado respeito pelo contrato social estabelecido, esse desejo parece apontar para uma negação da possibilidade de ser feliz. Entretanto, dentro do lar, casada e com filhos, ela descobre que "também sem a felicidade se vivia" (Idem, p. 21). No romance *Perto do coração selvagem*, Joana, depois de muito tempo se sentindo estrangeira dentro de sua própria casa, encontra felicidade não na convenção, nem na reverência ao marido, mas na sua liberdade. Nos dois casos, a transgressão é involuntária, isto é, as protagonistas não estão à procura de algo que as liberte de suas "sombras". Os eventos ocorrem de modo espontâneo.

No conjunto da obra da autora, que tematiza a mulher em sua condição de submissão no casamento, um caso curioso chama nossa atenção. Trata-se da narrativa "O búfalo", último texto a compor o livro *Laços de família* (1960). Diferente dos demais, o conto apresenta uma personagem feminina que *necessita* desenvolver um sentimento de *ódio* pelo marido que não a ama, e sai ao encontro deste sentimento. Ela não recebe nome, é identificada apenas como "mulher" ou "a mulher do casaco marrom" (Idem, p. 126). No percurso narrativo, a protagonista quer aprender a odiar com os animais que ela encontra dentro de um Jardim Zoológico, espaço onde a história se desenvolve. Ao fazer isto, a mulher acredita ser possível odiar o marido. Suas primeiras

tentativas falham porque ela acaba se sensibilizando com a docilidade dos animais.

Diante do leão, a mulher se sente impotente, pois ele parece feliz, depois de ter feito amor com uma leoa. Com a girafa não é diferente, uma vez que está radiante de vida. Ela também percebe que o hipopótamo, com toda sua gordura e seus movimentos lentos, é feliz, ainda que não pense em sua felicidade. A primavera e a "felicidade" dos animais impedem que a mulher desenvolva sentimento de ódio dentro de si. A possibilidade de sentir amor ao avistar os macacos a faz se afastar deles. Diante do elefante, percebe que o tamanho e o peso do animal em nada superam sua docilidade. A fragilidade do camelo não lhe desperta ódio, embora seu cheiro tenha estancado as lágrimas e provocado um sentimento maligno e fugaz. Após um breve passeio pelo Jardim, a mulher volta às jaulas dos animais e olha para um quati, mas sua ingenuidade também não lhe permite odiá-lo.

O encontro decisivo ocorre quando já sem estímulo a mulher avista um búfalo pastando à beira de um riacho. Os dois (animais?) se encaram durante um longo tempo, até que ela desmaia e a história se encerra.

O aproveitamento da matéria introspectiva da protagonista, trazida ao conhecimento do leitor por meio da narradora, permite crer que este conto apresenta um conjunto de questões relevantes para o entendimento das relações entre literatura e psicanálise. Por razões de delimitação de espaço, procuramos nos concentrar na análise de duas destas questões. Trata-se do problema da *estrangeiridade*, categoria central para o estudo de muitas narrativas de Lispector, e do processo de *constituição do sujeito*.

O uso dessas categorias pertencentes ao campo de estudos da psicanálise no ambiente literário dá visibilidade à problematização de alguns procedimentos próprios da narratologia. Exemplo disso é a caracterização das personagens a partir de sua consciência em relação ao outro que lhes habita. Porém, o reconhecimento do estrangeiro como elemento constituinte do sujeito pode implicar em alternâncias do foco narrativo, deslocamentos do lugar de

enunciação do narrador e processos de despersonalização, tanto do narrador quanto das personagens.

Nesse sentido, tentaremos realizar aqui uma análise interpretativa do conto "O búfalo", observando os procedimentos formais e linguísticos utilizados para construir o universo conflituoso da personagem feminina. Uma de nossas finalidades é compreender as implicações do encontro com o búfalo no processo de constituição e transformação da protagonista. O estudo caminha para a tentativa de responder a seguinte questão: Qual é o lugar da personagem antes do encontro com o búfalo, e depois desse encontro?

No que pode haver de mais superficial na leitura do conto, podemos adiantar que a aparição do búfalo diante da protagonista faz ressurgir o sentimento de ódio recalcado dentro dela ao longo de quase toda a história. Este animal, por tudo o que tem de selvagem, ameaçador e assustador, se configura como o elemento estranho que se torna familiar, isto é, o búfalo representa, simbolicamente, o estrangeiro que há muito habita a mulher e só precisava de uma razão para ressurgir: o desejo de aprender a odiar.

Para dar conta deste percurso investigativo, selecionamos um conjunto bem definido de referenciais teóricos que problematizam questões como constituição do sujeito psicanalítico, caracterização de personagens e mecanismos narratológicos. Além disso, atentamos para alguns textos importantes da fortuna crítica de Clarice Lispector que exploram assuntos referentes ao tema do estrangeiro e outros temas que possam ter ressonância nos problemas aqui expostos.

Pressupostos teóricos

Sobre a constituição do sujeito

No importante ensaio "O sujeito no discurso freudiano", Joel Birman procura delinear o lugar ocupado pelo sujeito no âmbito da psicanálise. Segundo ele, há duas concepções diferentes de sujeito. A primeira diz respeito à filosofia do sujeito, inaugurada por René Descartes no século XVII. De acordo

com esta concepção, o sujeito é centrado, coerente, unificado, capaz de se pesquisar com total isenção. Trata-se de uma verdadeira psicologia do ego e da consciência. Essa ideia de sujeito teve grande repercussão até fins do século XIX e início do século XX. A segunda concepção vem da psicanálise, cujo principal pressuposto é o de que não existe sujeito fundado em si mesmo. Todo sujeito é construído a partir do outro e, dessa forma, a cultura é fundante do próprio sujeito. Por isso, Birman quer problematizar a ideia de sujeito na cultura. A questão é saber como esse sujeito é construído a partir do outro, uma vez que ele se tornou múltiplo, descentrado.

Para o autor, o sujeito nasce na mediação entre pulsão e cultura. A primeira categoria envolve elementos de dentro do sujeito, seus desejos e medos, mas isso não se trata de instinto. A pulsão é versátil, variada, é o que há de mais humano no sujeito e está presente entre o físico e o psíquico. A segunda envolve elementos externos ao sujeito, como as interdições institucionais e práticas sociais. Nesse sentido, o sujeito torna-se um espaço complexo e instável entre pulsão e cultura. Ainda de acordo com Birman, há três deslocamentos, ou feridas narcísicas, na história da constituição do sujeito: 1) deslocamento do centro do universo (revolução copernicana); 2) teoria evolucionista (Darwinismo), em que já não se é a imagem e semelhança de Deus, mas a evolução da espécie; e 3) revolução freudiana, quando se descobre que o eu não é soberano em sua própria casa. Reconhecer essas transformações implica em desvincular o sujeito de uma concepção de plena consciência de suas atitudes.

Segundo Birman, Freud aponta três tópicos constituintes do sujeito: consciência, inconsciência e subconsciência. A primeira é descontínua e o sujeito vai emergindo, construindo-se nas lacunas deixadas pela consciência. O eu precisa da ação de algo que vem de fora, sem o quê o sujeito morre. Se o eu precisa do outro para sobreviver, deixa de existir o sujeito autoengendrado, deixa de existir o ego ideal. O sujeito deixa então o *ideal de ego* e passa para o *ideal de eu* (preciso reconhecer em mim a falta). São nossos modelos o *eu ideal* e o *ideal de eu*. O eu cartesiano, correspondente ao *eu ideal*, reprime sua

libido. O *eu ideal* implica em uma subjetividade autocentrada, enquanto que o *ideal de eu*, constituinte do sujeito psicanalítico, emerge a partir de uma subjetividade descentrada, que está em constante processo de formação mediada pela cultura.

Freud acabou com a ideia de sujeito inquebrável, opaco. Em sua teoria, o sujeito é trágico, ele está à mercê do destino, dos acontecimentos. Isso sugere a noção de descontinuidade, fragmentação do sujeito. O sujeito vem depois da pulsão, cujo princípio fundamental é a ação constante de procura. Ele quer se expressar e procura meios para isso. Fazendo assim, ele visa alcançar a totalidade — embora esta nunca se concretize.

Sobre a questão do estrangeiro

Em seu texto clássico “O estranho” (*Das Unheimliche*), Freud procura compreender como e em que circunstâncias algo considerado estranho e assustador se torna familiar. Ele argumenta que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976, v. XVII).

De acordo com Neusa Santos Souza, na visão do senso comum, “o estrangeiro é o outro do familiar, o estranho”. Para a Psicanálise a questão é um pouco mais complexa. O estrangeiro deixa de ser um forasteiro, alguém que habita um lugar distante e se instala temporariamente em outro espaço, para se tornar um *habitante-do-lar-do-outro* por excelência. Por isso, à luz psicanalítica “o estrangeiro é o eu” (SOUZA, 1998, p. 155). É dentro do próprio eu que estão dispersas todas as possibilidades de manifestação do sujeito, desde as mais dóceis e carinhosas, às mais sublimes (concepção moderna) e aterrorizantes.

Noções como as de sujeito centrado, unificado, estável e coerente com seus pensamentos e atitudes não são mais consensuais como foram com o pensamento que constituiu o homem do Iluminismo. A insistência nesta concepção de sujeito gera conflitos quando posta frente a frente com a ideia de

sujeito psicanalítico. Ainda segundo Souza, o eu que se pauta em uma noção de unidade invariável tem

presunção de ser um, desconhecimento de que se é sempre outro, estranho gêmeo, duplo assimétrico do sujeito; presunção de harmonia, desconhecimento de que há sempre discordância, conflito; presunção de liberdade, de livre-arbítrio, desconhecimento de que se é sempre obrigado a fazer uma escolha, escolha forçada, na qual, no todo ou em parte, se perde sempre; presunção de síntese, desconhecimento da contradição que divide e desconcerta o sujeito; presunção, esforço vão, de alijar, cassar os direitos do estrangeiro que, desde sempre, mora em nossa casa (SOUZA, 1998, p. 155-6).

Um meio-termo entre acreditar na unidade ou na fragmentação do eu seria conceber a ideia de que há algo escamoteado dentro do próprio eu. Em outras palavras, há algo que se crê não pertencer ao próprio sujeito, não estar de nenhum modo ligado a ele, mas que se refugiou em algum lugar de seu sistema psíquico para retornar em um momento oportuno. É sobre este movimento que Souza se refere ao afirmar que, “perdido, o estrangeiro retorna, e retornando como fato bruto destituído de forma, nos confronta com a distância, com o longínquo, com o informe, nos fazendo experimentar a estranha presença daquilo que antes nos era familiar” (Idem 156). O estrangeiro se perde dentro do sujeito, muitas vezes por conta da indisposição deste último em atrelá-lo ao fio de Ariadne e, assim, ajudá-lo a trilhar o labiríntico e vertiginoso caminho de retorno.

Análise e interpretação do conto

Fragmentação, instabilidade, incoerência, são categorias essencialmente ligadas à noção de sujeito psicanalítico. Numa aproximação mais ou menos apropriada com a abordagem dialética da literatura proposta por Antonio Candido (2008), segundo a qual elementos internos incorporam elementos externos à obra, observa-se que estas categorias estão presentes de maneira visceral na forma e na linguagem da narrativa clariceana. Em outros

termos, a obra faz do dado da realidade (neste caso, a realidade psicológica do sujeito) um princípio estruturador de si mesma.

Para Candido,

o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (CANDIDO, 2005, p. 58).

É o que podemos observar quando tratamos o conto "O búfalo" como uma tentativa de expressar a impenetrabilidade das pulsões mais profundas que constituem o sujeito, ou a impossibilidade de um ser humano alcançar o centro nervoso de seus mecanismos de identificação com o outro.

Do ponto de vista formal, a história é narrada de modo a sugerir uma instabilidade nas atitudes e pensamentos da protagonista. Tudo se organiza em torno da insatisfação da mulher em ter um homem que não a ama e o desejo de aprender a odiá-lo por conta desta *falta*. Seu temperamento oscila constantemente, principalmente nos momentos em que ela se sente impotente diante da docilidade dos animais que encara: "Mas isso é amor, é amor de novo", revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio mas era primavera e dois leões se tinham amado" (LISPECTOR, 1998, p. 126). Mais adiante, seduzida pela fragilidade de um macaco envelhecido, ela precisa reprimir de forma violenta um sentimento que comprometeria sua busca: "a mulher desviou o rosto, trancando entre os dentes um sentimento que ela não viera buscar" (Idem 127).

De acordo com Berta Waldman (1998),

A desestabilização da narrativa constrói-se paralelamente à desestruturação de uma noção clássica de *sujeito*, que privilegia a consciência e o consciente como a mais decisiva

esfera de categorização tanto do sujeito quanto da subjetividade. Ao sujeito unitário, centrado em si mesmo, visto como totalidade e origem de um saber absoluto [...] Clarice Lispector contrapõe um sujeito instável, dessemelhante de si, em processo (WALDMAN, 1998, p. 101).

No percurso de sua oscilação, a mulher roga a Deus a necessidade de saber apenas odiar o outro, dizendo indiretamente ao homem: "eu te odeio" (LISPECTOR, 1998, p. 127). Mas isso é tarefa difícil para quem se acostuma a aceitar a inércia de suas emoções. Entre o "ódio seco" e as lágrimas escorridas dos olhos da mulher ao avistar o camelo em triste movimento de alimentação, temos novamente a presença da liturgia religiosa, o clamor ao divino, ao fisicamente inacessível, como último recurso disponível de mediação entre a linguagem e seu desejo: "Oh, Deus, quem será meu par neste mundo?" (Idem, p. 128).

Após esse questionamento, a narrativa é bruscamente suspensa em relação à maneira como ela vinha sendo construída. Passa-se para a cena em que a mulher faz um passeio de montanha-russa em um parque de diversões localizado dentro do Jardim Zoológico. Essa ruptura estabelece uma pausa na busca vertiginosa pelo sentimento hostil. A mudança pode ser observada não apenas na alteração do espaço onde a ação acontece, mas no próprio ritmo como ela é narrada. Em um único parágrafo, percebemos a alteração da velocidade da narração, acompanhando a sensação experimentada pela mulher durante o passeio. A cena é apresentada em ritmo acelerado, semelhante ao movimento do carro sobre os trilhos ao despencar do ponto mais alto em linha diagonal. É como se a narradora colocasse o leitor dentro do carrinho da montanha-russa, bem ao lado de sua personagem, e o fizesse gozar da mesma sensação de liberdade e alegria que invade o coração da mulher. O "vôo" a faz se sentir momentaneamente feliz (embora de maneira automática) sem que ela estivesse buscando esse sentimento.

Mas de repente foi aquele vôo de vísceras, aquela parada de um coração que se surpreende no ar, aquele espanto, a fúria vitoriosa com que o banco a precipitava no nada e imediatamente a soerguia como uma boneca de saia levantada,

o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre [...], a enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincando, faziam dela o que queriam [...]. Quantos minutos? os minutos de um grito prolongado de trem na curva, e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a como um pontapé, ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri (LISPECTOR, 1998, p. 129).

O fim do passeio traz novamente o silêncio e o recato da mulher. Esta situação é comparada pela narradora ao dia em que a personagem deixa a bolsa cair e seus objetos pessoais são expostos. Ao cair, a bolsa “revelara a *mesquinharía* (grifo nosso) de uma vida íntima de precauções: pó-de-arroz, recibo, caneta-tinteiro, ela recolhendo do meio-fio os andaimes de sua vida” (Idem, p. 130). Esse acontecimento flagra a situação de submissão que vive a protagonista em relação ao lugar ocupado pelo homem que não a ama. Além disso, é marcante a intrusão da narradora ao classificar de mesquinha a vida da mulher. Neste ponto, torna-se difícil delimitar o distanciamento entre narradora e personagem, e mesmo entre estas duas e a autora.

Previendo possíveis ataques dos adeptos da teoria barthesiana que decretou a *morte do autor*, podemos expressar aqui nossa simpatia ao comentário feito por Antonio Candido (2005) que sinaliza a existência de personagens que são projetadas a partir da experiência interior do escritor.

Em outro trecho do conto, ao invés de conceder a palavra à personagem, a narradora toma-a dela, como em um processo de assimilação das dores do outro: “O mundo de primavera, o mundo das bestas que na primavera se cristianizam em patas que arranham mas não dói... oh não mais esse mundo! não mais esse perfume, não esse arfar cansado, não mais esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se”. Em seguida, como em ameaça, a narradora faz uma advertência: “Nunca o perdão, se aquela mulher perdoasse mais uma vez, uma só vez que fosse, sua vida estaria perdida” (LISPECTOR, 1998, p. 131).

Em termos de crítica tradicional, sendo a mulher uma personagem esférica, a ela é que deveria ser concedida a permissão de julgar suas próprias atitudes. Porém, no conto de Clarice isso não acontece porque, embora a história seja contada em terceira pessoa e a partir de uma perspectiva observadora, a narradora não mantém o devido distanciamento concernente ao modo de narrar tradicional. Sua onisciência é em certa medida superficial, porque mesmo levando o leitor a adentrar o ambiente de conflitos da personagem, ela não lhe permite apreendê-lo de maneira totalizadora.

Referindo-se ao leitor de Clarice, Waldman afirma que

esse leitor perceberá que, se a escritura de Clarice Lispector tem na mira a coisa, o inominável, o que não pode ser determinado pela palavra, seu lugar ideal enquanto leitor será, paradoxalmente, o de não-leitor, aquele que entende que o real não pertence à ordem do simbólico e não pode ser encontrado pela mediação da linguagem, embora só através dela se chegue a ele. Ou, então, ele será um leitor especial, e lerá a contrapelo, ciente de que palavras e frases ocultam um vazio branco do qual, entretanto, elas dependem. Esse leitor precisará, então, procurar o não-dito no dito, o sem-forma na forma (WALDMAN, 1998, p. 102).

A linguagem usada no conto também se caracteriza por um movimento oscilante, incompleto e de certo modo antitético, em que amor e ódio ora se conjugam, dando vazão a atitudes e pensamentos instáveis, ora se subtraem, permitindo que a personagem retome seu itinerário. O conto inicia com uma oração subordinada: *Mas era primavera*. Provavelmente um estudioso de gramática notaria a ausência da oração principal e chamaria de incoerente tal enunciado. E ele não estaria equivocado, a menos que a autora não se tratasse de Clarice Lispector.

O emprego desta oração no início do conto rompe com as normas sintáticas de escrita da língua portuguesa. No plano interpretativo, a ausência da oração principal significa dizer que tudo está em contínuo movimento, nada tem começo nem fim delimitados. A mulher pretende estabelecer em sua vida um movimento semelhante a essa ruptura com o normativo. O meio encontrado para isso é a transgressão. Para desafiar o tédio é preciso

transgredir. Deixar de sentir amor para sentir ódio é transgredir a própria natureza a partir da qual a personagem veio ao mundo.

A oposição entre bem e mal (amor e ódio) surgiu na Idade Média. Sendo o bem um sentimento divino, o mal representa a transgressão daquilo que é bom para Deus. Teologicamente, o mal existe para pôr em prova o ser humano (livre-arbítrio). No século XIX, o contexto é outro e há uma revisão dessa polaridade. Para Baudelaire, o mal é constitutivo do ser humano. Para que ele se manifeste, basta que as condições estejam favoráveis.

Segundo Carlos Felipe Moisés, as personagens de Clarice,

no geral, têm em comum a consciência inquieta e indagadora de quem se vê confrontado com a precariedade do aqui-e-agora, despido de significação para aquém ou além do simples acontecer. A realidade, assim, se lhes oferece como sucessão de fragmentos desconjuntados, que se perdem na direção do vazio ou da morte (MOISÉS, 1989, p. 153).

É a busca incessante de uma resposta para a precariedade do presente que leva a protagonista ao encontro *epifânico* com o búfalo. De acordo com Yudith Rosenbaum:

O momento epifânico é uma experiência crucial na obra de Clarice. A epifania (do grego *epiphaneia*, 'aparicção', 'manifestação') pode referir-se a dois fenômenos diferentes. No plano místico-religioso, diz respeito ao aparecimento de uma divindade ou de uma manifestação espiritual; a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. No plano literário, refere-se à súbita iluminação advinda das situações cotidianas e dos gestos mais insignificantes. O êxtase decorrente de tal percepção atordoante geralmente é fugaz, mas desvela um saber inusitado, uma vivência de totalidade grandiosa, que contrasta como elemento prosaico e banal que a motivou. Do que já vimos da obra da autora, é do próprio *habitat* familiar que irrompe a revelação epifânica, expulsando as personagens de uma familiaridade assegurada. A vivência pode ser seguida dos sentimentos mais paradoxais: náusea, fascínio, angústia, exaltação, etc. (ROSENBAUM, 2002, p. 68).

Búfalo é o animal símbolo do safári africano e está entre os cinco animais mais difíceis de serem capturados e, por conseguinte, domesticados. É uma espécie de boi asiático, portanto, em relação ao Brasil, *estrangeiro*.

Analogamente, é muito difícil para o ser humano conter (domesticar) os próprios impulsos instintivos. Porém, quando ele consegue, esses impulsos são tão bem contidos que parecem ter desaparecido para sempre de dentro dele, passando muito tempo escondidos (recalcados), a espera da primeira oportunidade para retornar.

No que concerne ao conto, numa relação simbólica, o búfalo é o estrangeiro, o desconhecido, o ser estranho que habita dentro da mulher, mas que, de algum modo, permaneceu em silêncio por muito tempo. O encontro com este animal faz ressurgir o estranho nela. O título "O búfalo" corresponde a um procedimento metafórico da escritora para expressar agressividade, força, raiva, ódio, tudo o que a mulher precisa sentir pelo homem que não a ama.

Moacyr Godoy Moreira afirma que a incerteza sobre o destino da mulher, se ela morre ou não, permite que o leitor conceba o conto "O búfalo" como um artefato inacabado, uma vez que a personagem está em processo de "constante busca e autodefinição" (MOREIRA, 2007, p. 34). O autor ainda assinala que esta narrativa se configura como uma solução alternativa para o problema da impossibilidade de comunicação, resultante da experiência de uma situação-limite que provocou danos psicológicos na relação do sujeito com o mundo.

O silêncio é a expressão máxima da ausência de comunicação, embora o conto seja uma "tentativa da personagem em se comunicar" (Idem, p. 44). Contudo, os gestos, a troca de olhares com os animais, a aceleração e desaceleração do ritmo da história, a tristeza da personagem, a alegria fugaz e a "elaboração de imagens antitéticas e contraditórias [...] salva-o (o sujeito melancólico) do aniquilamento do silêncio, possibilitando a reinvenção de um universo dilacerado, porém palpável" (Idem, p. 39). A narradora sugere constantemente essas possibilidades de comunicação entre a personagem e os animais: "De dentro da jaula o quati olhou-a. Ela o olhou. Nenhuma palavra trocada. Nunca poderia odiar o quati que no *silêncio* de um *corpo indagante* (grifo nosso) a olhava" (LISPECTOR, 1998, p. 130).

A imagem mais antagônica e antitética do conto é a que surge a partir da oposição entre o estado melancólico da mulher e a estação do ano em que a história se passa: a primavera. Do ponto de vista da medicina clássica antiga, a melancolia está associada ao outono e se caracteriza pela alteração do comportamento do indivíduo, cujo sentimento é de medo e tristeza, dada a quantidade excessiva de *bile negra* encontrada no organismo. A primavera é a estação associada à vitalidade, alegria, ao período de infância do indivíduo, ao comportamento sanguíneo, uma vez que o sangue é a substância encontrada em excesso nesta fase (sobre este assunto ver os estudos de Jaime Ginzburg, *Conceito de melancolia*, e Klibansky, Panofsky e Saxl, *Saturne et la mélancolie*). Não é sem razão que a expressão “mas era primavera” se repete várias vezes ao longo do conto. É como se a narradora pretendesse dizer: *a mulher estava triste, sentia medo, mas era primavera*. Daí a antítese *primavera melancólica*, em que a personagem sente a “doçura da infelicidade” (LISPECTOR, 1998, p. 131). Nesse sentido, temos novamente os conflitos da personagem representados no processo de constituição formal da narrativa.

Em duas situações o conto sugere que a personagem se animaliza diante dos animais. “A testa estava tão encostada às grades que por um instante lhe pareceu que ela estava enjaulada e que um quati livre a examinava” (Idem, p. 130). Mais adiante a sugestão é reforçada pelo uso de um termo civilizadamente inadequado para se referir a um ser humano: “fêmea rejeitada” (Idem, p. 131). Associado a isto, é importante lembrar que a narradora não nomeia a personagem. Esse procedimento acompanha o processo de *despersonalização* apontado por Anatol Rosenfeld (1994) como elemento típico do romance moderno, cujo objetivo é tornar anônima ou mesmo expressar o lado selvagem da personagem, a partir da ausência de um nome próprio ou da redução do sujeito a uma condição de vivência animalesca.

Caso semelhante de despersonalização ocorre no romance *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, em que existe uma personagem feminina, chamada somente pelo pronome “ela”. Essa mulher é presa e brutalmente torturada por militares até a morte. Neste caso, sua despersonalização se deve,

primeiro, pela dificuldade que o narrador tem de verbalizar o nome da personagem (o que seria muito doloroso, uma vez que ela era sua namorada), depois, por conta da forma desumana como ela foi tratada, em uma situação de total anulação de sua condição humana. Apesar da diferença das esferas institucionais das duas narrativas (família e Estado), compreendemos que "O búfalo" não deixa de atinar, em certa medida, para a questão da violência e do poder, uma vez que o conflito existencial da mulher se associa ao modelo de vida patriarcal, cuja base de sustentação é o autoritarismo.

Pode-se dizer, então, que o conto possui dois momentos distintos: antes do búfalo e depois do búfalo. Ao longo da história, até o momento em que acontece o encontro, a mulher deseja romper com os laços de afeto que sente pelo marido e livrar-se do aprisionamento que esse afeto lhe condiciona. A epifania do encontro com o animal é *nauseante* e deixa a personagem *perplexa*. Daí em diante o *instinto de morte* ao qual se refere Moreira (2007) torna-se mais presente na mulher, tanto no sentido de matar o búfalo quanto no de suicidar-se. Embora o conto encerre com a sugestão perturbadora de morte das personagens

Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao *mútuo assassinato*. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao *punhal que ela mesma cravara*. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do *corpo baquear macio* a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (LISPECTOR, 1998: 135, grifos nossos),

a impressão é de que essa morte não é física. Um tanto ritualística (semelhante ao episódio de incorporação do espírito da personagem Levindo pelo padre Nando, protagonista do romance *Quarup*, de 1967, de Antônio Callado), a cena sinaliza a ideia de que a mulher anterior ao búfalo, a mulher que só sabia amar, não existe mais. O encontro faz nascer nela o sentimento de ódio que tanto procurava. Todavia, esse sentimento não corresponde a um total reconhecimento de suas pulsões, ou mesmo de um reencontro pleno com o outro que lhe habita. A sugestão de morte, neste caso, refere-se à

impossibilidade do sujeito reconhecer-se plenamente no contato com o *diferente*.

Moisés, referindo-se ao conjunto da obra de Clarice, destaca:

Linguagem de espelhos, jogo dialético eu versus mundo, esse descritivismo almeja reproduzir aquele momento imponderável da percepção em que o sujeito se identifica com o objeto, na tentativa de finalmente aparecer para si mesmo, naquele instante irrepetível, também revestido da mesma íntima e intransferível individualidade, detectada nas coisas [...]. A consciência que se debruça sobre as coisas, para apreender-lhes a essência, está na verdade tentando apreender a essência de si mesma. Como se o mundo fosse o espelho do eu, e como se aprender a imagem refletida equivalesse à apreensão do eu verdadeiro.

Projeto condenado ao malogro irremediável, como se percebe. Aquela momento supremo da identificação com o objeto significaria a sua paralisação, o seu congelamento, quando um dos ingredientes fortes dessa visão de mundo consiste exatamente na aceitação tácita da mobilidade incessante [...]. Apreender(-se) ou reconhecer(-se) seria o mesmo que estar morto (MOISÉS, 1989, p. 155).

Por isso, a ideia dominante é a de que a personagem tem apenas uma vertigem e desmaia, depois de contemplar, perplexa, sua liberdade (céu) e seu ódio (búfalo).

Considerações finais

É provocativo considerarmos o fato de que a primeira publicação de *Laços de família* data de 1960. Os anos posteriores se notabilizaram, em escala mundial, pelas transformações no comportamento de homens e mulheres. A revolução sexual da década de 1970 é o ápice de uma série de conquistas iniciadas ainda no século XIX pelo movimento feminista. Na literatura, Clarice estava atenta a essas transformações e se antecipou, em nível nacional, a explorar questões que só mais tarde ganhariam destaque nas discussões sobre direitos da mulher, e em outras formas artísticas e culturais, como no caso de diversas canções de Chico Buarque que tematizam criticamente a submissão feminina.

A personagem de "O búfalo" é constituída em profunda sintonia com o momento histórico referido acima. É uma mulher que estabelece a busca constante e infundável do autoconhecimento, embora este nunca se faça completo. Nesta aventura, ela mais se perde do que se encontra, e, se perdendo, envolve o leitor na difícil tentativa de compreender seu caráter enigmático. Para Candido, podemos tratar as personagens como "seres íntegros e facilmente delimitáveis", ou como "seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério" (CANDIDO, 2005, p. 60). Todas as personagens de Clarice e, especificamente, a mulher do conto em análise, certamente se enquadram na segunda definição.

A síntese entre fragmentação do sujeito e fragmentação da narrativa, ou a *redução estrutural* de elementos externos à obra, como quer Candido, que consiste na formalização artística de procedimentos sociais (e por que não dizer que a origem do sujeito psicanalítico também está atrelada ao embrutecimento dos conflitos sociais?), depende de um conjunto de estratégias estilísticas e habilidades no trato da linguagem. Nesse sentido, enquanto o escritor se dedica a procurar os meios mais complexos de representar uma situação ou conflito através de sua obra, o leitor precisa desempenhar a difícil tarefa de desentranhar de dentro da obra os sentidos possíveis para compreendê-la. Diante de uma escritora como Clarice, para quem a linguagem não dá conta de expressar o real em sua totalidade, o comportamento do leitor deve ser sempre de desconfiança em relação ao dito e curiosidade sobre o não-dito. Não é sem razão que pesam nos textos clariceanos uma expressiva dose de *estranhamento*.

Não há palavra ou expressão em Clarice que não provoque a sensação no leitor de que ele está diante de um objeto inapreensível à primeira vista. De acordo com Chklovski (1978), a obra de arte, a que ele nomeia "objeto estético", deve provocar um estranhamento, desativar o processo automático de interpretação, tornando o texto difícil de ser percebido. Para ele, o estranhamento causado pelo procedimento de escrita da obra resulta em

circunstâncias singulares de percepção. O objeto estético é, então, algo obscuro, somente reconhecido após um longo processo de percepção e interpretação.

Dialogando com a poesia, no poema "Amar", Drummond eleva a dimensões inefáveis a necessidade de buscar constantemente "na concha vazia do amor [...] mais e mais amor". Essa procura se faz mesmo diante de "uma completa ingratidão". No extremo, o poeta crê que se deve "amar o inóspito, o áspero" (ANDRADE, 2005, p. 230). Em "O búfalo", Clarice ratifica a ideia de busca infundável do reconhecimento de nossas mais profundas e obscuras pulsões, porém, condena qualquer iniciativa que de alguma forma submeta o eu ao poder aniquilador do outro.

"Como não amar o chão em que se pisa?" (LISPECTOR, 1998, p. 132). Isto é, como aprender a odiar o familiar (o homem) e amar o estranho (o búfalo) que habita a personagem? "Como abrir passagem na terra dura e chegar jamais a si mesma?" (Idem, p. 127). Em outras palavras, como pode o ser humano possuir uma extrema capacidade de autorreflexão e autocrítica, e ser incapaz de enxergar de forma totalizante o eu e o outro que lhe constituem? O Jardim Zoológico não está por acidente no caminho da personagem do conto. É lá o lugar onde ela pode olhar, sem culpa, para o diferente, e nele contemplar, embora de maneira precária, a si mesma.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. Amar (poema). In:_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 230.

BIRMAN, Joel. O sujeito no discurso freudiano: a crítica da representação e o critério da diferença. In:_____. *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Ed. 34, s/d.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In:_____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 51-80. (Debates; v. 1).

_____. *Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura — formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 39-56.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: *Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (volume 17). Rio de Janeiro: IMAGO Editora, 1976.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Clarice Lispector: uma leitura. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*. Año 24, No. 47 (1998), pp. 67-75. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4530965>>. Acesso em: 31 ago. 09.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

MOISÉS, Carlos Felipe. Clarice Lispector: ficção em crise. *Remate de Males*. Campinas-SP, nº. 9, 1989, p. 153-160.

MOREIRA, Moacyr Godoy. *Linguagem e melancolia em Laços de família: histórias feiras de muitas histórias*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2007.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Ed. da UNICAMP, 1994.

SOUZA, Neusa Santos. O estrangeiro: nossa condição. In: KOLTAI, Catarina (org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta; FAPESP, 1998, p. 155-163.

WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*. Año 24, No. 47 (1998), pp. 95-104. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4530968>>. Acesso em: 31 Ago. 09.

Artigo recebido em 30/05/2010 e publicado em 08/11/2010.