

## O DUPLO PERCURSO DA NARRATIVA DE CLARICE LISPECTOR

Ana Luiza Silva CAMARANI<sup>1</sup>

Luiz Gonzaga MARCHEZAN<sup>2</sup>

- RESUMO: A obra de Clarice Lispector apresenta uma ruptura com a forma clássica da narrativa, ao mesclar traços característicos da prosa com procedimentos próprios do poema, originando o que o Jean-Yves Tadié denominou narrativa poética. Este artigo apresenta uma análise do conto “O búfalo”, de Lispector, fundamentada na teoria da narrativa poética proposta pelo teórico francês.
- PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Modernismo. Conto. Narrativa poética.

Anatol Rosenfeld, em seu ensaio “À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico” (1994), ao focar essa crise, detém sua reflexão no surgimento de um novo tipo de narrativa que estaria intimamente ligada às pesquisas formais efetuadas pelas revoluções modernistas dos diferentes países, desde o início do século XX. Assinala que o esfacelamento formal da narrativa, bem como o abandono da análise psicológica como valor em si, decorrem de uma experiência ampliada da realidade. Nessa nova visão, o indivíduo, fechado no seu tempo subjetivo, não vive mais o mundo histórico e permite a penetração do intemporal; o “eu” funde-se com o objeto, e a análise de personagens definidos perde a importância; esses novos personagens, como aponta Rosenfeld (1994, p.28), quando levados ao extremo de sua desagregação, constituem “processos psíquicos exemplares, mecanismos espirituais que se emprestam como lugar ontológico” aos seres criados pelo artista, deixando transparecer figuras arquetípicas, o que reconduz a narrativa ao mito. Proust, Thomas Mann, Joyce são alguns dos autores desse novo tipo de ficção citados no ensaio.

As reflexões de Rosenfeld a esse respeito vêm ao encontro da teoria elaborada por Jean-Yves Tadié, na obra intitulada *Le Récit Poétique* (1978). Este autor inicia sua argumentação mostrando que a noção de gênero literário se revela útil, pois permite tratar de formas comuns a várias obras, autores e épocas; em seguida, lembra

---

<sup>1</sup> UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901. camarani@fclar.unesp.br

<sup>2</sup> UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901. lgmarchezan@uol.com.br

que, depois de terem definido os grandes gêneros, a teoria e a história da literatura devem trabalhar também nos limites entre os gêneros, nas fronteiras da literatura, como fez Suzanne Bernard em relação ao poema em prosa e Tzvetan Todorov a respeito da narrativa fantástica. Propõe, assim, uma teoria da narrativa poética, definindo-a como uma forma transitória entre a prosa e a poesia, ou seja, como um tipo de narrativa que toma ao poema os meios de ação e os efeitos, devendo sua análise considerar tanto as técnicas de descrição e a ficção da prosa, quanto os procedimentos que remetem ao poema.

Essas características refletem-se nos diferentes elementos que compõem o texto – nas particularidades do personagem, no espaço, no tempo, na estrutura, no estilo do autor e na utilização do mito –, permitindo que a poesia emane da narrativa, tornando-a híbrida.

Sobre o modernismo brasileiro, Antonio Candido e Aderaldo Castello (1968, p.7) observam, num clássico ensaio, a situação que a Semana de 22 deixou para a trajetória da literatura brasileira:

[...] a famosa Semana da Arte Moderna de 22 [teve por finalidade] superar a literatura vigente, formada pelos restos do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo [...] formulando em novos termos o conceito de literatura e de escritor.

Mesmo porque, segundo os ensaístas,

Os modernistas de 1922 nunca se consideraram componentes de uma escola, nem afirmaram ter postulados rigorosos em comum. O que os unificava era um grande desejo de expressão livre e a tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academismo, a emoção pessoal e a realidade do país. (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p.9).

O que queremos ressaltar por meio destas conclusões de Candido e de Castello é que, a partir de 1922, com a formulação de um novo “conceito de literatura e de escritor”, transparecerá no texto modernista, como intencionalidade, tanto a “emoção pessoal” do ficcionista, como a “realidade do país”. O ato de escrever ficção, enfim, é que sofreu uma renovação interior, isto é, a história, o plano de conteúdo narrado, recebe do discurso, o seu plano de expressão, uma nova atenção – a matéria verbal que veicula a história teve novo tratamento.

A ficção de Clarice Lispector, que aqui vamos analisar, por meio do conto “O búfalo”, de 1960, compreende sem dúvida uma segunda revisão do Modernismo de 1922, que manteve, indubitavelmente, para a produção ficcional um compromisso com aquela “emoção pessoal” que fundamentou, no Brasil, um novo “conceito de literatura e escritor” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p.7), firmado durante a Semana de Arte Moderna.

Ao lado de Clarice, lembremo-nos de dois outros contistas: Mário de Andrade e Bernardo Élis. Mário de Andrade (1976), com *Contos Novos*, escrito entre 1939 e 1943, mas lançado, postumamente, em 1946, mostra-nos um apuro formal muito grande. Trata-se de um volume bem composto, zelosamente revisto e que mantém no temário das narrativas as preocupações de Mário de Andrade com o subconsciente individual e coletivo (como a questão da educação amorosa, presente já em *Amar, Verbo Intransitivo*, de 1927, ou questões em torno do individual e do coletivo evidentes nas meditações líricas da sua poesia), ao lado de incursões pelo insólito, em contos, como, por exemplo, “Vestida de preto”, “O peru de natal” e “Tempo da camisolinha”. O Bernardo Elis a que nos referimos é o de Ermos e Gerais, de 1944, que encaminha suas narrativas, de maneira semelhante aos contos novos de Mário, pelos veios do insólito. O insólito em Bernardo Elis (1959), obtido por meio de hipérboles expressionistas, ocorrerá em toda a sua obra. Lembremo-nos, agora, somente de “O caso inexplicável da orelha de Lolô”, conto de 1944, “A enxada”, texto de 1966 e “Ah se chovesse”, de 1987. Elis reencena, nestes contos, o tema do poder, constante em sua obra, que focaliza o conflito entre grupos em torno do mando. A estratégia retórica do ficcionista trabalha a força desse poder mandatário sempre nas mãos das oligarquias rurais, o exagero dessa força, expresso por meio de hipérboles, momentos em que personagens deparam-se com o monstruoso, o insólito, no caso, na representação da degradação de um tempo histórico.

Entre Mário e Elis, que escrevem seus contos durante um segundo momento de revisão dos ensinamentos da Semana, o insólito une, como vimos, um escritor paulista, de histórias urbanas, a um goiano, de histórias rurais, como também os une a uma escritora de origem ucraniana, radicada no Brasil, Clarice Lispector, que inicia a sua produção literária em 1944.

Clarice Lispector, em “O búfalo”, último conto do livro *Laços de Família* (1982), mostra-nos, a seu modo, o insólito, que se dá no espaço de um jardim zoológico, por meio de comparações, paralelos, momentos em que a autora aproxima o mundo humano ao mundo animal, numa circunstância em que os animais inspiram na personagem, sem nome na narrativa, a paciência, esse comportamento que sempre falta às personagens femininas de Lispector.

Um conto trabalha economicamente os meios narrativos. Desse modo, ele pode relatar um acontecimento tanto com ênfase no desenlace, no caso de um conto de enredo, como ressaltar a ambientação ou atmosfera desse acontecimento, como no caso de um conto de situação. O conto, enfim, converte um acontecimento em linguagem. No primeiro caso, ele narra a história de maneira objetiva; no segundo, de maneira subjetiva. Há, porém, algo de comum que se dá tanto numa como noutra dessas maneiras do contar do conto: é contá-los a partir de uma primeira história que já aconteceu, que está pressuposta pela narrativa principal. Exemplifiquemos tal situação com “O búfalo”: transparece na história o motivo do ódio, da cólera

da protagonista – o amor, não correspondido, por um homem. Uma falta que, inicialmente, já configura a protagonista, por meio de um acontecimento que não nos foi narrado.

“O búfalo” constitui-se num conto de situação, a situação de um estado de espírito colérico narrado em seqüências, no ambiente, na atmosfera de um zoológico, que estabelece paralelos entre o comportamento animal, nas jaulas ou aprisionados, e a intimidade da protagonista.

O narrador do conto situa-se no interior da ação narrada: do objetivo ao subjetivo ele tudo narra. O seu conhecimento onisciente da ação narrada, porém, não é um dado acabado, pronto; esse narrador leva o leitor a conhecer o conflito da protagonista, em plena primavera, a estação consagrada a Hermes, o condutor das almas aos Infernos. Ele torna possível ao leitor visualizar que a protagonista, por não conseguir “encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio” (LISPECTOR, 1982, p.150), vai ao zoológico em busca de “carnificina” (LISPECTOR, 1982, p.149), a fim de “[...] encontrar o animal que lhe ensinasse a ler o seu próprio ódio” [e, com esse animal] aprender a odiar para não morrer de amor [...]”. (LISPECTOR, 1982, p.155).

O colérico, segundo as pontuações do narrador de Clarice Lispector, caracteriza-se como alguém que faz da passividade uma determinação; dessa maneira, a protagonista, uma vez frustrada, quer odiar o outro, destruí-lo; frustra-se novamente; perde-se em meio aos seus instintos de raiva. A mulher, conforme a narrativa do conto, sempre colérica, busca no ódio uma resposta para a redefinição da sua alma e frustra-se, como já dissemos; sofre uma vertigem e desmaia. “O búfalo”, assim, ambientando tal história no espaço de um zoológico, provoca uma relação entre o instintivo, no humano, colérico, com o instinto do animal, livre (embora aprisionado, enjaulado), acomodado, num momento em que a protagonista, no auge da sua cólera, defronta-se com os animais a fim de, por meio da ferocidade, aprender a odiar.

O conto, dessa maneira, faz um contraponto entre os mundos humano e animal, por meio de uma aproximação, uma comparação, que a narrativa elabora, em determinadas personificações. A conduta dos animais, no zoológico, presos, aos olhos da personagem, estabelecem, sob o crivo da contigüidade, uma relação de complementaridade com a intimidade da protagonista, ilustrando-lhe suas faltas.

A existência de uma dupla narrativa, os paralelismos e comparações, ao lado de figuras de linguagem revelam, já, um estilo próprio da narrativa chamada poética, definida e descrita por Tadié (1978); o tratamento diferenciado dado ao personagem, ao espaço, ao tempo e à estrutura da narrativa, a recuperação do mito, vão completar as características assinaladas pelo teórico como determinantes dessa forma particular de ficção.

A narrativa poética, como queremos demonstrar, traduz-se em prosa: personagens que participam de uma história, em um ou vários lugares em tempos determinados. No entanto, os personagens desse tipo de narrativa são indefinidos, já que não são objeto de uma descrição minuciosa. Na verdade, um único personagem é evidenciado: narrador ou protagonista, esse personagem é o sujeito de uma busca e o sujeito de uma frase, como assinala Tadié, enfatizando sua condição de ente de linguagem.

A intriga de “O búfalo” tem um percurso simples, aparentemente despojado: como se viu, trata-se da visita de uma mulher ao Jardim Zoológico, seu passeio entre as jaulas dos animais e no parque de diversões. A protagonista não apresenta uma caracterização definida: nem nomeada, nem descrita, é simplesmente “a mulher” ou “a mulher do casaco marrom”. O apagamento do personagem deixa ao espaço, urbano ou natural, um lugar privilegiado, transformando-o em personagem.

No conto de Lispector, o Jardim Zoológico concatena toda a narrativa, pois se faz itinerário da busca da protagonista: “Continuou a andar. Os olhos estavam tão concentrados na procura que sua vista às vezes se escurecia num sono, e então ela se refazia como na frescura de uma cova.”. O objeto de sua busca é anunciado logo nas primeiras linhas, quando a mulher se revolta com o visível amor entre um leão e uma leoa, “tentando encontrar-se com o próprio ódio” (LISPECTOR, 1982, p.149).

Em sua busca de um ser vivo que sinta ódio, para que possa beber dessa fonte e nela se espelhar, a protagonista encarna o que Rosenfeld (1994) chama de “processo psíquico exemplar”. Dessa forma, não há também evolução psicológica do personagem, do qual o leitor não conhece o passado e nem acompanha o presente, a não ser o momento de crise, como bem narra esse conto de situação de Lispector que, assim, focaliza o ápice, o resultado de toda uma vida, o que aparece envolto sob o véu da poesia.

As primeiras palavras do conto, que determinam o tempo “real” diegético, já funcionam como um estribilho, por sua repetição, dando um certo ritmo ao texto:

Mas era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico. Depois o leão passeou enjulado e tranqüilo, e a leoa lentamente reconstituiu sobre as patas estendidas a cabeça de uma esfinge. “Mas isso é amor, é amor de novo”, revoltou-se a mulher [...] mas era primavera e dois leões se tinham amado. (LISPECTOR, 1982, p.149).

O terceiro parágrafo é aberto com o mesmo refrão – “Mas era primavera” –, que se dilui e se modifica no decorrer da narrativa: “a primavera oriental”, “na primavera”, “o mundo de primavera”.

No universo animal, a primavera, como se sabe, é a época do acasalamento, o que se traduz em amor, o contrário do que viera buscar a protagonista. Amor que é confirmado na segunda e na terceira frase do trecho citado, em que a aliteração em l, consoante líquida portanto, lembra os fluidos corporais decorrentes do ato sexual e remete imediatamente à sinestesia da frase seguinte: cheiro quente. Os sentimentos positivos persistem na imagem do leão “enjubado e tranqüilo”, e na da leoa que repousa sobre as patas “a cabeça de uma esfinge”: enigmática, possuidora do segredo do amor.

Entretanto, a busca da mulher apenas se inicia: seguindo seu itinerário no Jardim Zoológico, tem ainda de deparar-se com a inocência da girafa, “virgem de tranças recém-cortadas” (LISPECTOR, 1982, p.149) e que “mais era uma paisagem que um ente”; ou os macacos “felizes como ervas, macacos se entrepulando suaves, a macaca com olhar resignado de amor” (LISPECTOR, 1982, p.150). A linguagem poética é aqui utilizada para criar imagens insólitas, como já referimos, pois, por meio das comparações, o leitor é levado a considerar a girafa e os macacos como seres “vegetais”, passíveis apenas de inocência, suavidade, resignação, felicidade inconseqüente: logo, destituídos de um ímpeto vital. Mesmo o imenso hipopótamo é visto pela mulher como “apenas carne”, que se traduz em amor humilde e “doce martírio em não saber pensar”. A imagem de uma massa de carne inerte é criada pela aliteração de diferentes consoantes, alternando e, conseqüentemente, misturando sons suaves e fortes – “o hipopótamo, o hipopótamo úmido. Rolo, roliço de carne, carne redonda e muda” (LISPECTOR, 1982, p.150).

Também no velho elefante, “a quem fora dado com uma simples pata esmagar”, só encontra docilidade e bondade: “e os olhos, numa bondade de velho, presos dentro da carne herdada” (LISPECTOR, 1982, p.151). A esperança de encontrar o ódio que viera buscar no Jardim Zoológico concentra-se, então, no camelo - “o camelo em trapos”, “o camelo de estopa” -, mas “somente o cheiro de poeira do camelo vinha de encontro ao que ela viera: ao ódio seco” (LISPECTOR, 1982, p.152). O que caracteriza o camelo é “a paciência, a paciência, a paciência”, pois “[...] só isso ela encontrava na primavera ao vento. Lágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram, presas dentro da paciência de sua carne herdada.” (LISPECTOR, 1982, p.151-152). A carne herdada, que acima se referia ao elefante, é aqui deslocada e passa a caracterizar a mulher, permitindo que todos os outros sentimentos que ela rechaça – amor, resignação, docilidade - sejam também considerados como características suas, o que é reiterado pela sua exclamação desesperada: “Oh Deus, quem será meu par neste mundo?” (LISPECTOR, 1982, p. 152), assinalando mais um elemento – a solidão, que se acentua mais e mais ao caminhar entre as mães com seus filhos e perceber que “não era pessoa em quem prestassem atenção” (LISPECTOR, 1982, p.155).

Esse apelo determina a busca de algo concreto: seu par. E assim, a poesia encontra o mito e o Jardim Zoológico revela-se como o Jardim do Éden:

Tomou, pois, o Senhor Deus o homem, e o pôs no jardim do Éden para cultivá-lo e guardá-lo; [...] Depois disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma auxiliar igual a ele. [...] Depois, da costela do homem, o Senhor Deus formou uma mulher, e apresentou-a ao homem [...] (Gênesis, 2; 15-22)<sup>3</sup>.

Homem e mulher, macho e fêmea, criados para procriar. A imagem do casal ou do par é também bastante clara em outro mito cristão, o do Arca de Noé:

E o Senhor disse a Noé: Entra na arca, tu e toda a tua família [...]. De todos os animais puros toma contigo sete pares; um macho e a sua fêmea; dos animais impuros, tomarás um par: o macho e a sua fêmea. Também das aves do céu, sete pares, machos e fêmeas, para conservar-lhes viva a raça sobre a face da terra [...] (Gênesis, 7; 1-3).

A narrativa poética de Lispector torna-se, então, símbolo de outra narrativa, o mito, possível de ser resgatado pela linguagem.

Assinala-se, desse modo, a dupla busca da protagonista: a procura subjetiva do ódio e a necessidade objetiva de encontrar um par. Como aponta Tadié (1978, p.67), o itinerário, na narrativa poética, representa a última etapa de uma evolução que vai da viagem exterior à viagem interior, e da viagem interior a uma viagem através desses grandes espaços vazios que as palavras são capazes de engendrar. Assim, toda a narrativa poética deve constituir um itinerário, e o espaço desse tipo de narrativa, como se viu, está sempre além do espaço real diegético, pois é o de uma viagem orientada e simbólica. O recurso às imagens expande esse movimento, graças ao qual a frase muda de nível: as figuras de linguagem transformam, justapõem ou sobrepõem os significados.

Na seqüência do itinerário duplicado da protagonista, observa-se que, ao dirigir-se sozinha ao parque de diversões do Jardim Zoológico, ela espera “meditativa na fila de namorados pela sua vez de se sentar no carro da montanha-russa” (LISPECTOR, 1982, p. 152). O mito se mantém, os casais de animais são substituídos por casais de namorados, e o amor dissemina-se até pelo chão do parque, “[...] onde simplesmente por amor – amor, amor, não o amor! -, onde por puro amor nasciam entre os trilhos ervas de um verde leve tão tonto que a fez desviar os olhos em suplício de tentação.” (LISPECTOR, 1982, p.152); mas era primavera, e até a terra mostrava seu amor e sua fertilidade.

<sup>3</sup> Cf. BÍBLIA, 1967.

O movimento de sobreposição de significados produzidos pela utilização das figuras de linguagem apresenta, em seguida, uma metáfora prolongada, que julgamos oportuno transcrever:

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 – o grito das namoradas! -, seu olhar ferido pela grande surpresa, a ofensa – o grito das namoradas! -, a enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincando faziam dela o que queriam, de repente sua candura exposta. Quantos minutos? Os minutos a um grito prolongado de trem na curva, e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a com um pontapé, ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri, aquela sensação de morte às gargalhadas [...]. Ela que poderia ter aproveitado o grito dos outros para dar seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto. E agora este silêncio também súbito. (LISPECTOR, 1982, p.152-153).

Literalmente, essa passagem descreve o passeio na montanha-russa; metaforicamente, faz a mulher experimentar, com sua “saia levantada” e com os movimentos mecânicos, descompassados e alegres, uma liberação para o seu corpo, o que a repetição da exclamação “o grito das namoradas!” parece comprovar. No entanto, esse trecho é muito mais revelador e nos oferece o fio da meada que permite acompanhar a trajetória subjetiva da mulher do casaco marrom. Assim, o grito das namoradas é de puro prazer, enquanto o “urro de lamento” da protagonista fica sufocado na garganta; palavras como espanto, ressentimento, surpresa, olhar ferido, perplexidade, insulto, bem como a recorrência da queixa “faziam dela o que queriam”, não parecem estar destinadas à maquinaria da montanha-russa, mas ao homem que por algum tempo constituiu seu par. O silêncio posterior a esse “vôo de vísceras” é a única coisa que a une às namoradas e que fecha os dois níveis da narrativa.

E aqui podemos retornar ao início de sua viagem interior: “‘Eu te odeio’, disse ela para um homem cujo único crime era o de não amá-la. ‘Eu te odeio’, disse muito apressada. Como cavar na terra até encontrar a água negra, como abrir passagem na terra dura e chegar jamais a si mesma?” (LISPECTOR, 1982, p.151). Daí a busca do ódio que, na verdade, não conseguia sentir. De fato, seus sentimentos oscilam do amor, que rejeita, à culpa (ou perda da inocência) de que não consegue se livrar: “Pálida, jogada fora de uma igreja, olhou a terra imóvel de onde partira e onde de novo fora entregue. Ajeitou as saias com recato.” (LISPECTOR, 1982, p. 153). A metáfora persiste, o vôo na montanha-russa reproduzindo o “vôo” da liberação possível, “aquela sensação de morte às gargalhadas”:

Contrita, como no dia em que no meio de todo o mundo tudo o que tinha na bolsa caíra no chão e tudo o que tivera valor enquanto secreto na bolsa, ao ser exposto na poeira da rua, revelara a mesquinha de uma vida íntima de precauções: pó-de-arroz, recibo, caneta-tinteiro, ela recolhendo do meio-fio os andaimes de sua vida. (LISPECTOR, 1982, p.153-154).

Tal como o conteúdo de sua bolsa, a mulher se viu exposta; sua intimidade é violada pela montanha-russa cujos movimentos alucinantes fizeram com que sua saia levantasse: “Levantou-se do banco estonteada como se estivesse se sacudindo de um atropelamento. Embora ninguém prestasse atenção, alisou de novo a saia, fazia o possível para que não percebessem que estava fraca e difamada [...]” (LISPECTOR, 1982, p.154). Fraca e difamada por quê? Certamente não pela saia levantada que ninguém vira, mas pelos acontecimentos do passado.

Dessa forma, observa-se uma duplicidade do tempo que oscila entre o passado e o presente, o que faz a narrativa evoluir não apenas de modo circular recuperando o mito, mas também formando uma espiral, acompanhando o vaivém do tempo, entre passado e presente. Como o espaço que se desdobra – espaço interior e exterior, espaço real diegético e espaço mítico – uma modificação análoga das funções afeta o tempo, aponta Tadié (1978) ao observar que a narrativa poética não é o moroso relatório de toda uma vida, mas coloca-se a serviço de uma busca, a busca do instante privilegiado. O conto de Lispector revela-se, assim, intemporal ao recuperar o mito e descontínuo pela oscilação do tempo da narrativa: a intriga aparentemente simples apóia-se, na verdade, em uma estrutura complexa – circular e espiralada, acompanhando as variações do tempo.

Um tempo, como já observamos, que acaba por se concentrar, nos moldes da narrativa de Clarice Lispector, numa epifania. Assim, a busca do ódio (e do par) continua paralelamente à sua peregrinação por entre as jaulas dos animais: o quati ingênuo e curioso como uma criança é logo descartado, como é posta de lado a possibilidade do perdão: “Imaginar que talvez nunca experimentasse o ódio de que sempre fora feito o seu perdão, fez seu coração gemer sem pudor, ela começou a andar tão depressa que parecia ter encontrado um súbito destino.” (LISPECTOR, 1982, p.156).

Assim, a leoa, na sua tranqüilidade e mistério, inspira-lhe o amor; a girafa, a inocência; o hipopótamo, a humildade; os macacos, felicidade e leveza; o elefante mostra-lhe, na sua potência, docilidade, bondade; o camelo ensina-lhe conhecer-se, mastigar-se “a si próprio” (LISPECTOR, 1982, p.151); o quati demonstra-lhe a ingenuidade – felizes, sem ódio.

A mulher do casaco marrom sente que, de fato, era ela quem estava enjaulada, percebe sua fragilidade, sua condição de “fêmea de presa”. Desse modo, contrariada, pergunta-se: “[...] onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter o seu próprio ódio ?” (LISPECTOR, 1982, p.155). A narrativa elege, para isso, o búfalo: como

ela, de casaco; como ela, que não tem a medida das coisas, assimétrico – “quadris estreitos”, “quadris concentrados”, o “pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas” (LISPECTOR, 1982, p.157); ambos, por isso tudo, imóveis; ainda “[...] sem esperança [...] abaixou de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe. Dentro de um casaco marrom, respirando sem interesse, ninguém interessado nela, ela não interessada em ninguém. [...] O búfalo negro estava imóvel no fundo do terreno.” (LISPECTOR, 1982, p.157).

O casaco marrom, na citação acima, parece envolver o búfalo, o que já o caracteriza como o par tão procurado. Em seguida, vê-se que o búfalo é negro, da cor do ódio, da “água negra”, vindo ao encontro do que ela viera buscar:

Era um búfalo negro. Tão preto que, a distância, a cara não tinha traços. [...] O búfalo com o dorso preto. No entardecer luminoso era um corpo enegrecido de tranqüila raiva, a mulher suspirou devagar. Uma coisa branca espalhara-se dentro dela, branca como papel, fraca como papel, intensa como uma brancura. (LISPECTOR, 1982, p.157-8).

Se a raiva do búfalo continua a ser identificada com a cor negra, a “coisa branca” que se alastra no interior da mulher constitui-se já na vertigem, no seu desfalecimento, no seu limite. A mulher provoca o búfalo, mas “aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva” (LISPECTOR, 1982, p. 159). Até que

[...] enfim um primeiro fio de sangue negro. O primeiro instante foi de dor. [...] Ficou parada, ouvindo pingar como numa grotta aquele primeiro óleo amargo, a fêmea desprezada. [...] O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e, a distância, encarou-a. Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impune era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo. (LISPECTOR, 1982, p.159).

Parece ser esse o momento da revelação – da epifania – em que passado e presente, homem e animal, amor e ódio se encontram e se mesclam, vencendo a resistência da protagonista.

O búfalo, enfim, também como a mulher, de acordo com a narrativa, é movido por desprezo; despreza-a. O búfalo desperta-lhe o senso de desprezo, ao mesmo tempo em que a mostra, revela-a, desprezível, o que ela sentia (como rejeitada pelo companheiro), porém, sem incorporar o desprezo. O búfalo deu à protagonista a última lição de humanidade que ela, paradoxalmente, aprendeu no zoológico.

Uma ação singular da narrativa, como se vê, por meio de gestos que singularizam, de modo gradual, a duração de uma situação, difusa, inicialmente, mas que move sensações diferentes, que induzem a protagonista a refletir, incorporar, mediar uma definição para a sua angústia diante do mundo, momento em que ela

se vê desprezada e desprezível. Dá-se dessa maneira, como indicamos acima, a epifania, que tanto caracteriza a narrativa de Clarice Lispector: uma revelação que ilustra o combate à autopiedade que a mulher trava com sua intimidade, exposto em seqüências pelo narrador, que nos situa a protagonista percebendo-se vencida pelo desprezo que o búfalo lhe traduz.

A descontinuidade, a revelação súbita, fazem parte do poema. Assim, como em um poema em que os olhos parecem ter o papel de “vasos comunicantes”, a autora pinta o búfalo e a mulher, frente a frente: “Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo.” (LISPECTOR, 1982, p.159-60). A mulher sente-se presa, inocente, ingênua, curiosa – sentimentos que vinha rejeitando em sua busca do ódio. Nesse instante, revela-se não o ódio buscado, mas a sujeição ao amor, ao homem, por meio da submissão ao búfalo, ao que o animal lhe revela, desprezo, o desprezo de seu par.

Vê-se, então, que “O búfalo” se apresenta como um conto de situação, em que as emoções do personagem são transpostas por meio de um estilo próprio do poema. O movimento da narrativa é o de uma busca, empreendida por um personagem indefinido e solitário, em um espaço simbólico e valorizado, cujo tempo circular ou descontínuo estabelece a própria estrutura do conto: são esses os elementos característicos da narrativa poética, forma híbrida utilizada por Clarice Lispector na construção do insólito, traço marcante, como assinalamos, nos ficcionistas de sua época.

CAMARANI, A. L. S.; MARCHEZAN, L.G. Clarice Lispector’s double trajectory of the narrative. *Itinerários*, Araraquara, n. 24, p. 189-200, 2006.

■ **ABSTRACT:** *The work of Clarice Lispector presents a rupture with the classical form of the narrative, when it mingles traces characteristic of prose with elements proper to the poem, creating what Jean-Yves Tadié called Lyrical Narrative. This article presents an analysis of Lispector’s short story “O búfalo”, based on the theory of the Lyrical Narrative proposed by the French theoretician.*

■ **KEY WORDS:** *Brazilian Literature. Modernism. Tales. Lyrical Narrative.*

## Referências

BÍBLIA. A.T. Gênesis. Português. 1967. **Gênesis**. São Paulo: Edições Paulinas, 1967.

ANDRADE, M. **Contos novos**. 7. ed. São Paulo: Martins, 1976.

CANDIDO, A.; CASTELLO, A. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. São Paulo: DIFEL, 1968. v.3.

ÉLIS, B. **Ermos e gerais**. 2. ed. Goiás: Oió, 1959.

LISPECTOR, C. O búfalo. In: \_\_\_\_\_. **Laços de família**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p.149-160.

ROSENFELD, A. À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. In: \_\_\_\_\_. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva, 1994. p.21-32. (Debates, 260).

TADIÉ, J.-Y. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978.

