

MITOPOÉTICA EM “O BÚFALO”, DE LISPECTOR

Agnes Teresa Colturato CINTRA¹

O Mytho é o nada que é tudo.
Fernando PESSOA (1981, p.6)

- RESUMO: O enfraquecimento das referências realistas, a diluição das fronteiras entre o real e o imaginário, a imprecisão entre o início e o fim, a supressão da multiplicidade de personagens com o conseqüente deslocamento da focalização para um indivíduo solitário, a ênfase no espaço refletor e o acolhimento de mitos cristalizados pela cultura ocidental são elementos que conferem à história narrada por Clarice Lispector o estatuto de narrativa poética.
- PALAVRAS-CHAVE: Narrativa poética. Mito. Clarice Lispector. “O búfalo”.

Um dia desses tive um ódio muito forte, que eu nunca me permiti; era mais uma necessidade de ódio. Então escrevi um conto chamado “O búfalo”, tão, tão forte, [...] É a história de uma mulher que vai ao Jardim Zoológico para aprender com os bichos como odiar. Essa mulher, que só aprendeu a perdoar e a se resignar e amar, precisa pelo menos uma vez tocar o ódio de que é feito o seu perdão. Entende-se que ninguém tem culpa: ela está tentando odiar um homem cujo “único crime impunível” é não amá-la. Na verdade, por mais irracional que fosse, ela o odiava, só que não conseguia sentir em cheio o próprio ódio. Depois é que vem o búfalo. Mas estou vendo que estou matando a história, confundo-a desse jeito. Um dia vocês lerão [...] (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p.143).

Conforme esse fragmento inédito que Olga Borelli destaca em seu Esboço para um Possível Retrato, Clarice Lispector prepara a recepção do conto “O búfalo” anos antes da sua publicação na coletânea Laços de Família (1960).

Segundo Borelli, “a explicação inútil” que Clarice oferece sobre o conto chega oficialmente somente em 1964, em “Fundo de gaveta”, 11ª parte de A Legião Estrangeira:

¹ Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – agnte@uol.com.br

[...] o búfalo me lembra muito vagamente um rosto que vi numa mulher ou em várias, ou em homens, em uma das mil visitas que fiz a jardins zoológicos. Nessa, um tigre olhou para mim, eu olhei para ele, ele sustentou o olhar, eu não, e vim embora até hoje. O conto nada tem a ver com tudo isso, foi escrito e deixado de lado. Um dia reli-o e senti um choque de mal-estar e horror [...] (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p.176).

Verdadeiros prólogos orientadores de leitura, essas falas evidenciam distintas posturas reflexivas da contista frente a sua produção. A primeira, cronologicamente mais próxima da temática tratada – o amor –, projeta a emotividade que cresce e confunde a escritura, circunscrevendo a obra no âmbito restrito do subjetivo. A distância do momento da enunciação possibilita, à segunda, incorporar a reflexão existencial do indivíduo diante da própria natureza desvelada através do movimento especular estabelecido com os animais cativos – um encaminhamento ao universal que subjaz à explosão de subjetividade. Olga de Sá (1999, p.180-181) considera esse conto “[...] um excelente exemplar de como a escritora enuncia, em dado momento de sua obra, as relações contrárias entre amor/ódio.”

A autoconsciência do duplo direcionamento da escritura que palmilha o universo feminino – oscilante entre interioridade e mundo – perpassa a performance da personagem e encaminha nossa leitura do seu percurso casual no interior de um Jardim Zoológico. Os passos ébrios da mulher de casaco marrom nesse espaço que se fecha num caminho labiríntico de introspecção alinham-na às demais personagens de *Laços de Família*, titubeantes que são entre a banalidade do cotidiano e o impacto do inesperado desencadeador de reflexões existenciais.

De acordo com Roberto Corrêa dos Santos, apresentador da 24ª edição da coletânea que agasalha “O búfalo”, “[...] os laços (e os afetos) aproximam e apertam: unem e ao mesmo tempo aprisionam.” (SANTOS, 1991, p.9). Segundo esse estudioso da obra clariceana, os contos dialogam entre si, amalgamados por personagens femininas adultas que têm em comum serem elas próprias “as construtoras de suas narrativas”. Nos contos “Amor”, “A imitação da rosa” e “O búfalo”, todas procuram o par ou com ele se deparam: o cego, as rosas, o búfalo. Outrossim, revelam-se na natureza que as envolve: o Jardim Botânico, o vaso de flores, o Zoológico. Uma constante nos três contos é o estado solitário das personagens, na perigosa hora da tarde, longe da proteção da vida doméstica. O amor, tema comum, será sempre como Clarice o concebe: “[...] saída de si, comunhão extasiante com o outro, desordem do corpo, náusea, piedade, revelação.” (SANTOS, 1991, p.11-12).

A despeito de ser lugar “expressamente designado”, como diz Nunes (1969, p.114), o Zoológico do conto “O búfalo” é espaço que se insere em cidade qualquer e configura-se como parte permutável de “uma cena vasta e ilimitada” – “[...] a Natureza em si ou a realidade compacta das coisas, que coincidem com o mundo, em que o homem se situa e localiza a sua existência.”

Espaço de isenção, o cenário natural do Zoológico presta-se ao espelhamento da personagem que, em fuga da lógica temporal determinante das transformações do mundo se entrega ao imensurável tempo da rememoração. Dissolvendo os limites temporais e espaciais, o fio da narrativa se distende favoravelmente à cronologia de uma busca centrada na apreensão e elaboração das imagens recolhidas pelo olhar da mulher de casaco marrom e que são oferecidas à decifração lúdica do leitor. O pacto com a natureza e o afastamento do circunstancial abrem espaço à universalidade e à intemporalidade acolhedoras dos mitos que integram o imaginário ocidental e que ganham contornos poéticos no interior deste conto. Motivadas metafórica e alegoricamente, as palavras que compõem a narrativa de “O búfalo”, selecionadas e combinadas num processo de relato lógico de acontecimentos tirados da vida, constroem imagens com pluralidade de significados. Conjugadas entre si, essas imagens submetem a pluralidade à sintaxe do fio narrativo que as tece em torno de novos sentidos, possíveis de serem apreendidos no traço que se oferece à leitura.

As frases sucedem-se obedecendo a uma ordem conceitual, mas presididas pelas leis da imagem e do ritmo, de tal forma que à narração de uma visita banal ao Zoológico que contém o real se superpõe o símbolo de outra aventura – mítica primordial – que se repete. Ao significado denotativo, conceitual, que nos remete à narrativa dos acontecimentos edificadores da história de um percurso no Jardim Zoológico, entrelaça-se um significado conotativo, subtraído às imagens míticas, que nos direciona à narrativa simbólica de um percurso interior, marcado por reflexões existenciais.

Mitos antigos e bíblicos engendrados de forma implícita à narrativa produzida pela escritora brasileira no século XX fornecem a ansiada dimensão do humano perseguida pela personagem clariceana durante a sua travessia. Re-atualizados pela literatura, os mitos consagrados pela cultura ocidental são instrumentos reveladores da condição do homem moderno. Em seu estudo sobre poesia e resistência, Bosi (2000, p.167-169) defende a tese de que há “[...] em toda poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes.” Uma das formas de resistir seria a recuperação do sentido comunitário perdido através da incorporação do mito que refaz as zonas sagradas profanadas pelo sistema.

A sobrevivência dos mitos antigos em manifestações artísticas da modernidade já fora contemplada, no século XVIII, por Rousseau, grande precursor do movimento romântico. Discorrendo sobre “o mito literário”, o filósofo francês antecipa discussões contemporâneas sobre a tensão entre o sagrado e o encaminhamento da História Ocidental, quando diz que o mito, aniquilado pelo trabalho de dessacralização empreendido pela razão e concretizado pelo historicismo, sobrevive associado ao sentimento do sagrado, à presença do religioso e do poético. Uma vez que se desenvolve e se organiza em torno das estruturas da linguagem, por uma

evolução fatal, o mito tende a se identificar com a literatura, engendra-a e alimenta-a com a sua substância (EIGELDINGER, 1978, p.9-10).

Ligados às estruturas da linguagem, os mitos absorvidos pela ficção modernista de Clarice Lispector integram a forma artística que configura a sua ficção como uma expressão que conjuga e harmoniza a individualidade com a universalidade, conforme preconiza Croce (2001). Instaurado por Clarice Lispector para fazer, do prosaico cotidiano, o universal da existência humana, o narrador-poeta de “O búfalo” confere um outro sentido ao mundo. Nomeia o universo, ao recriar o passado mítico na experiência banal da vida de uma mulher que percorre as alamedas de um espaço preservado do movimento urbano. Na isenção do barulho exterior, o interior rumoreja e será através do exercício da poética do rumor inaudível que a mulher de casaco marrom registrará seu anseio por encontrar o próprio existir e por decifrá-lo em relação com o mundo. Decisivo na construção do espaço acolhedor da intersecção dos mitos é o trabalho do narrador que, partilhando o seu discurso com a personagem hesitante no espaço mítico abrangente, produz uma sintaxe pulsante entre os fragmentos que ata e desata, estratégia que lhe possibilita justapor a desilusão da vida passada à busca da ilusão na vida presente.

Narrador e personagem, olhares reveladores

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. (LISPECTOR, 1991, p.157).

O narrador de “O búfalo” emoldura a sua narrativa logo nas primeiras linhas. Posiciona-se de forma ausente da história que conta, imprimindo inicialmente uma distância do objeto a ser narrado. Ao empregar “Mas era primavera”, com valor de “era uma vez”, coloca-se numa posição de ulterioridade em relação aos fatos narrados e dotado de considerável autoridade para os narrar. Enfatiza a sua exterioridade em relação à história narrada pela forma dramática como descreve o cenário, no qual introduz a personagem – mulher de casaco marrom – e na maneira como a segue com seu olhar focalizador durante o percurso no interior do Zoológico.

No entanto, a voz da narração é interrompida ainda no primeiro parágrafo, por outra voz “Mas isso é amor, é amor de novo”, a voz da personagem que, como se dialogasse consigo mesma em monólogo interior, questiona o ambiente ao qual o narrador a vincula. A partir dessa explosão de subjetividade, estabelece-se um diálogo entre narrador e personagem, configurando-se uma “narrativa focalizada”, ou seja, uma narrativa “[...] contada por um narrador que não é uma das personagens, mas adota o ponto de vista de uma delas.” (GENETTE, 1995, p.166).

Cumprindo o papel de contar a história de um momento na vida da mulher de casaco marrom, o narrador passa a enumerar os fatos, sob o ponto de vista da personagem. O narrador submete a seu ato de narrar ações e acontecimentos à forma contemplativa como essa mulher vê o mundo, e é a partir dessa perspectiva que recorta e edita a realidade, construindo novos sentidos. A despeito de ser uma história narrada em terceira pessoa, a aproximação entre narrador e personagem – entre QUEM FALA e QUEM VÊ – permite que a subjetividade se instale em toda a narrativa. Sendo detentora da focalização, a personagem faculta ao elemento focalizado uma imagem particular e uma reação subjetiva a essa imagem, cedendo-a ao narrador, conforme atestam as expressões: “tentando encontrar com o próprio ódio”, “ela se refazia como na frescura de uma cova” e “desviou os olhos, doente” (LISPECTOR, 1991, p.157).

Sob o olhar questionador da mulher de casaco marrom, nós leitores percorremos o espaço físico de um Jardim Zoológico, e nos detemos diante da cabeça de esfinge da leoa, da inocência da girafa, do amor humilde do hipopótamo, da alegria dos macacos, da bondade do elefante, da paciência do camelo, do vôo de vísceras da montanha russa, da curiosidade do quati e, por fim, da dualidade do búfalo.

Se o narrador, de posse dos substantivos concretos, por um lado nomeia e enumera o caminho e qualifica-o, por outro lado permite que a personagem assuma os abstratos da narração. Narrador e personagem trabalham em sintonia. Assim que o narrador informa “Mas era primavera”, a personagem invade a narração imprimindo a ela sua focalização: “Mas isso é amor, é amor de novo, [...] tentando encontrar-se com o próprio ódio [...]” (LISPECTOR, 1991, p.157).

O ritmo que o narrador imprime inicialmente à narrativa é o do caminhar da mulher de casaco marrom. Palavras sucedem palavras, passos alternam passos, numa expectativa, que o ritmo constrói, de movimento em direção a uma resposta. Segundo Paz (1982, p.69-70), o ritmo de uma narrativa mítica não está dissociado do seu sentido: é perceptível, diz algo e está ligado às imagens que ajuda a construir. A configuração rítmica amplia, pois, o sentido da palavra.

Ao empregar verbos de movimento “apressou os passos”, “continuou a andar”, “andou pelo Jardim Zoológico”, “aproximou-se”, “recomeçou a andar”, “quase corria”, “foi” (LISPECTOR, 1991, p.157-160), o narrador instala semanticamente dinamismo ao percurso que a personagem empreende e ritmo às sucessivas imagens construídas pelo seu olhar. Registra-as como se fosse um narrador-cinegrafista acompanhando os passos da personagem.

Se o ritmo é contínuo, esperamos por algo; se rompido, indagamos: por quê?

Este é o estranhamento que experimentamos diante das interrupções do ritmo narrativo em “O búfalo”. A narrativa do longo percurso apresenta-se continuamente fragmentada: um parar (ou seria um morrer?) diante de cada animal em sua jaula

e um novo caminhar se alternam num movimento que contrapõe o dinâmico ao estático.

Como detentora do próprio movimento, a mulher de casaco marrom o interrompe diante dos quadros que o interior das jaulas oferece ao seu olhar. Sob a sua focalização, permite ao narrador que, a partir de um “mas”, altere o ritmo dinâmico e registre imagens dos animais flagrados imobilizados, como se utilizasse uma câmara fotográfica. A cada cena congelada pela estaticidade a que remete a semântica dos verbos ou locuções verbais estativos empregados por esse narrador-fotógrafo, um sentido é posto: “os leões que se tinham amado”, “a aérea girafa pousada, mais paisagem que um ente”, “os macacos nus em levitação”, “o elefante que sustentava o próprio peso”, “o camelo em trapos e corcunda” (LISPECTOR, 1991, p.157-159).

A cada uma das imagens fotográficas capturadas pela lente do narrador – leões, girafa, hipopótamo, macacos, elefante e camelo - corresponde um sentido metafórico, um convite ao leitor a perscrutá-las para alcançar o significado do todo alegórico que elas ajudam a compor. As metáforas encadeadas pelo discurso narrativo que flui em torno de um “mas” concretizam o abstrato “contradição”. Segundo Barthes (1980, p.128 e p.139), a imobilização do tempo e o adormecimento da imagem geram “[...] um ponto enigmático na inactualidade, uma estase estranha, a própria essência de uma paragem.” Como a fotografia, a paragem é um recurso narrativo que amplia, retarda a narração para se ter tempo de melhor ver, de dissecar a imagem em pormenores e, enfim, conhecê-la melhor e atualizá-la.

A alternância entre o dinamismo que a câmara cinematográfica impõe e a cena congelada pela câmara fotográfica gera um ritmo binário e a conseqüente expectativa do que virá. A resolução dessa expectativa acontece a partir da experiência da montanha-russa, introduzida por outro “mas”. Em forma de interlúdio, a experiência no espaço dinâmico de um parque que a narrativa agrega ao percurso no interior do Zoológico, rompe o binarismo rítmico da marcha que a personagem até então empreendera em seu percurso.

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, [...], faziam dela o que queriam, de repente sua candura exposta. Quantos minutos? (LISPECTOR, 1991, p.160-161).

Esse episódio impõe às palavras a mesma aceleração que o mecanismo imprime à personagem e nos permite questionar: qual seria o sentido desta nova tonalidade rítmica, desconstruída e alucinante, senão configurar a transposição de um espaço de fronteira?

A circularidade da narrativa implica um movimento de retorno da personagem ao mesmo caminhar entre os animais. “Suave”, transformada pela experiência na montanha russa, recomeça “a andar em direção aos bichos”, para neles vislumbrar outra ordenação do mundo: ela enjaulada diante do quati livre. Tendo a jaula sempre do lado onde ela está, experimenta a afasia do animal - “deu um gemido que pareceu vir da sola dos pés” – e a sua vontade de matar. Como fera acuada, “olha em torno de si” e “apequenada” retoma a marcha em ritmo desenfreado: “quase corria, os sapatos a desequilibravam” (LISPECTOR, 1991, p.162-163).

A disritmia produz a sensação de que algo ocorrerá e nos prepara para o movimento de câmara lenta com o qual o narrador quebra o dinamismo anterior, retardando-o ao registrar a ação da personagem que abre os olhos devagar. A lentidão com a qual o narrador eterniza o instante permite à personagem ouvir “a leveza de um riacho”, sentir-se “dentro de um casaco marrom, respirando sem interesse, ninguém interessado nela, ela não interessada em ninguém.” (LISPECTOR, 1991, p.164) e apreender “certa paz, enfim”, paz que a prepara para novo corte, para o congelar-se diante de nova cena: “o búfalo negro estava imóvel no fundo do terreno” (LISPECTOR, 1991, p.164).

Pausadamente descrita, a partir da focalização da mulher, a imagem do búfalo confirma o sentido de dualidade que tematiza a narrativa:

O búfalo negro estava imóvel no fundo do terreno. Depois passeou ao longe com os quadris estreitos, os quadris concentrados. O pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas. Visto de frente a grande cabeça mais larga que o corpo, como uma cabeça decepada. E na cabeça os cornos. De longe ele passeava devagar com seu torso. Era um búfalo negro. Tão preto que, à distância, a cara não tinha traços. Sobre o negror a alvura erguida dos cornos. (LISPECTOR, 1991, p.164-165).

A partir do enfrentamento entre a mulher e o animal, na sondagem mútua, a linguagem poética vai se emancipando da estrutura discursiva referencial, vai cortando os nexos que a vinculam à lógica racional. Concentrando-se nas imagens, reduzindo ao extremo as palavras, a narrativa ganha o hermetismo que caracteriza a poesia. O texto nos convida a admirar a dança das palavras, a mensagem chama a atenção para si.

Uma espécie de coreografia sincroniza os movimentos da mulher e do búfalo, que tracejam o ar com os seus corpos. No silêncio do final de tarde luminosa, a narrativa ganha sonoridade significativa com assonâncias e aliterações que (per)seguimos nas frases em seqüência: “abaixou de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo”; “passos vagarosos, a poeira seca sob os cascos secos”; “talvez não a tivesse olhado”; “a poeira”; “o búfalo com o dorso preto”; “coisa branca espalhara-se dentro dela”; “o búfalo agora maior”; “escorria enfim o primeiro fio de sangue

negro”; “presa entre barras”; “voltou-se, imobilizou-se, e, a distância, encarou-a”; “eu te amo”; “eu te odeio”; “aproximou-se sem pressa”; “braços pendidos ao longo do casaco”; “olhou seus olhos”; “a mulher se entorpeceu dormente”; “tonteou surpreendida”; “quase inocentada”; “lentamente meneava a cabeça”; “boca entreaberta” incrédula”; “sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato” (LISPECTOR, 1991, p.165-167).

A supressão do movimento cristaliza por instantes a imagem da mulher distorcida em detalhes, presa que está ao jogo de incertezas que até então a fizera seguir e (per)seguir o que viria depois e que agora lhe chega em forma de desfecho da narrativa, desfecho que acolhe a cena teatral da sucumbência:

Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesmo cravara. Presa. Enquanto escorregava enfeitada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo. (LISPECTOR, 1991, p.167-168).

O conto do “mas”

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. (LISPECTOR, 1991, p. 157).

Estamos diante de uma narrativa que se inicia negando o próprio início. Nota-se a ausência de parágrafo inicial num texto que é primoroso quanto à configuração gráfica e um “mas” deslocado sintaticamente. A narrativa rompe-se, faz-se dual, sem, contudo deixar de induzir a uma continuidade: pretende ser o todo, que objetivaremos alcançar. Esse movimento metonímico e paradoxal, identificado formalmente, impulsiona tematicamente o conto e lhe confere uma moldura de busca das ausências: a busca da personagem que se esforça por descobrir algo inalcançável no espaço do Jardim Zoológico por ela percorrido e a do leitor que investiga o texto silencioso.

Num discurso, a função da conjunção adversativa “mas” é articular oposição. Em “O búfalo”, ao texto que se sucede à conjunção, opõe-se uma anterioridade de acontecimentos. Embora omitidos, podemos recuperar esses acontecimentos no texto explícito. Temos uma história que se expõe e uma história que se esconde. Decorrentes uma da outra, ambas se articulam num mesmo parágrafo, cujo início velado tentaremos alcançar. Segundo Tadié (1978), uma narrativa poética permite a busca do passado no presente; a própria narrativa coloca-se a serviço dessa busca. Pela intemporalidade, atinge-se a historicidade. A narrativa circula do presente ao passado que, não raro, se confundem.

Como ponto de intersecção entre dois caminhos, o “mas” inicial do conto “O búfalo” sinaliza a fragmentação temporal da narrativa, a ausência da palavra, ou seja, a não-narrativa, a que não tem a origem gráfica de um parágrafo e é, portanto, acéfala. Qual seria a narrativa que se oculta senão aquela que é entendida como o simples traço de uma seqüência - a seqüência de um “antes” lançado ao futuro que está por vir, possível de ser reconstituído pela seqüência dos passos da mulher do casaco marrom no interior de um Jardim Zoológico?

Ao escolher iniciar o conto empregando a conjunção adversativa “mas”, o narrador investe na localização temporal dos acontecimentos por ele narrados. Como operador discursivo que reporta a uma anterioridade inexistente, o “mas” deveria introduzir um novo ritmo à narração. Qual seria o ritmo anterior, que se nega a ser ritmo?

“Mas era primavera” remete-nos ao tempo anterior à primavera: o inverno, tempo de recolha da seiva e de hibernação. Ainda no primeiro parágrafo e com a focalização já deslocada para a personagem, em “Mas isso é amor, é amor de novo”, a locução “de novo” suscita uma situação amorosa anterior que se repete, de forma inesperada no presente, de forma antagonica ao passado (LISPECTOR, 1991, p.157).

A fragmentação temporal da narrativa estabelece um diálogo entre o presente narrado e o passado omitido, imprimindo ambigüidade ao texto. A contradição se instala a partir do conteúdo semântico do “mas” que se repete anaforicamente, articula antíteses e imprime um ritmo dialógico abrangente em toda a estrutura formal: espaço, tempo e personagens. Sucessivas oposições levam a narrativa a um caminhar em círculos, a um constante voltar-se sobre si mesma, como se ela mesma, labiríntica, buscasse em si pontos de intersecção entre dois caminhos. Circula como a personagem que se detém em pontos de reflexão que lhe possibilitam uma opção: manter o olhar ou desviar os olhos e seguir em frente.

Se o “mas” subverte a ordem temporal do texto, “era primavera” a retoma e, com valor de “era uma vez”, confere à narrativa um caráter de desde sempre, aproximando-a das narrativas míticas. O tempo mítico é contado pelas estações, pelos períodos sazonais, pelas épocas sem definição cronológica.

O mito é um passado que é também um futuro, pois a região temporal onde os mitos acontecem não é o ontem irreparável e finito de todo ato humano, mas um passado carregado de possibilidades, suscetível de se atualizar. O mito transcorre no tempo arquetípico, tempo capaz de se re-encarnar (PAZ, 1982, p.75).

O narrador de “O búfalo” acena com essa possibilidade de o mito voltar a ser. Ao negar o próprio tempo, oferece resistência à sociedade do seu tempo. Volta-se para o passado que, paradoxalmente, concretiza através da narração de uma história banal que lhe é contemporânea.

Com a quebra da linearidade, o tempo opera como um circuito fechado. Nesse encontro dos tempos distantes, se aloja o poético. Se o “não dito” está no passado, é pelo olhar detalhado sobre a teia narrativa do presente que desvelamos alguns dos seus traços. A circularidade do tempo permite que se entenda o presente pelo passado que este contém, ou que se busque a reconstituição de um passado, recolhendo-se fragmentos do presente. Cabe ao conto “O búfalo” a reflexão de Todorov (1970, p.182) sobre a “demanda da narrativa”: “[...] afinal, se todo presente estava já contido no passado, o passado, este, continua presente no presente. A narrativa volta a todo instante, se bem que sub-repticiamente, sobre si própria [...]”.

Num trabalho de rastreamento das inversões do tempo, são recuperados à narrativa os fragmentos que expressam movimentos temporais retrospectivos, respeitando-se a ordem seqüencial de inserção dos mesmos ao texto, partindo-se do pressuposto de que o passado está interpenetrado no presente narrado.

A ênfase na anterioridade é reforçada pelo emprego do pretérito mais-que-perfeito que circunscreve ações a um passado anterior ao passado narrado. O movimento retrospectivo alcança o momento em que a personagem decide ir ao Zoológico - “ela que fora ao Jardim Zoológico para adoecer” - e um passado mais distante quando “diante daquela carne que se distraía em altura e distância, a girafa quase verde”. No jogo retrospectivo, o sentimento atual remete a um passado de rejeição amorosa: “‘Eu te odeio’, disse ela para um homem cujo crime único era o de não amá-la” (LISPECTOR, 1991, p.157-159).

À narrativa do percurso efetuado no presente subjaz outra seqüência narrativa dos eventos do passado que ganha coerência à medida que o narrador encadeia entre si as experiências que a personagem vivencia no interior do Zoológico. Oscilante entre amor e ódio, não há paz para a fêmea desprezada que, no exercício da delicadeza só aprendera a perdoar e a se espiritualizar na esperança, a despeito da exposição social e humilhação. Não há paz. Há nela uma fêmea rejeitada que busca se esvair em sangue negro. É, pois, tempo de indagação: onde aprender a odiar, para não morrer de amor? Onde encontrar o animal que lhe ensine a ler seu ódio? É tempo de visita ao Jardim Zoológico para adoecer. MAS é primavera.

Como se fosse uma superfície espelhada, a conjunção “mas” articula um antes e um depois, possibilitando que os acontecimentos da narrativa se desdobrem na linha temporal, em sentidos opostos, num movimento que contempla a bipolaridade.

O “não dito” já não é “indizível” e, para o leitor, passa a ser pressuposto. Emergente no texto que se mostra, o passado omitido é restabelecido por inteiro. No decorrer do percurso da memória, o “mas” possibilita encadear o “outro” no mesmo, possibilita a reprodução de um fantasma - o prazer do oculto que reaparece, o prazer da reconstituição (KOFMAN, 1996, p.89).

Eis porque a mulher de casaco marrom faz, do espaço natural restrito do Jardim Zoológico, o espaço da interioridade ansiada a ser perseguida. Com olhos concentrados na procura de um ponto de referência, de uma marca luminosa diante de cada animal, ela anseia por um fio que lhe possibilite o entendimento da própria existência.

Cenas simbólicas reveladoras diante de cada animal sucedem-se enquanto percorre o caminho labiríntico entre jaulas e durante a experiência na montanha russa. Diante dos leões amantes, da girafa etérea, do hipopótamo úmido, dos macacos ágeis, do elefante que suporta e do camelo que ruma, reconstitui-se o filme de uma vida onde tiveram espaço a “tola inocência”, a expectativa do amor na maturidade, o encontro da liberdade, a carga da feminilidade e o meditar profundo que antecederam a estonteante experiência amorosa, mote da busca da violência alcançada com o búfalo.

Observe-se que à lógica temporal recuperada corresponde uma restauração da lógica causal: se “um homem não a quer”, haverá uma fêmea desprezada, ausência de paz, perdão feito de ódio, indagações, ódio, ida ao zoológico para adoecer. MAS era primavera.

Diante do todo restabelecido, indagamos: qual desses acontecimentos seria o ponto de arranque da narrativa?

O acontecimento que desencadeia a aventura é a ida ao Jardim Zoológico. Portanto, faz parte do tempo anterior ao “mas”. No entanto, tal ação se efetua graças a uma motivação da vontade da personagem. O querer adoecer naquele espaço leva-a a decidir ir. Em grau de importância, a decisão supera a ação, pois uma ação não procede sem o querer do actante. Isto valida a hipótese de que a narrativa arranca quando a mulher decide ir ao Jardim Zoológico para adoecer vestida com um casaco marrom. As suas experiências encontram ressonância no imaginário mítico sugerido pela Natureza onde está imersa. Individual e universal se entrelaçam em seu percurso.

Intersecção de mitos

Partindo do pressuposto de que o conto “O búfalo” apresenta-se como uma rede complexa de intersecção de mitos produzidos pela civilização ocidental, procuremos desvelar os entrelaçamentos e as interpenetrações entre as narrativas do Antigo e Novo Testamento e mitos da Antigüidade, e a narrativa da busca que a personagem clariceana empreende no reduto urbano moderno.

Ao situar a protagonista de “O búfalo” no espaço do Jardim Zoológico “pretensamente” natural, onde animais e plantas parecem conviver em harmonia, o narrador a aproxima do paraíso como espaço de isenção referido pelo mito da criação. O percurso da personagem em tal espaço envolve a busca da recuperação

de um tempo mítico primordial, quando homem e mulher sequer sabiam serem diferentes e, como simples criaturas, integrados ao Criador.

Segundo Campbell (2000, p.50-53), o Jardim do Éden é uma metáfora para aquela inocência que desconhece o tempo e os opostos entre macho e fêmea, entre o humano e o divino. Adão e Eva expulsaram-se a si mesmos do Jardim da Unidade Atemporal pelo simples fato de haverem reconhecido a dualidade. Saindo para o mundo, o homem e a mulher têm de agir como pares de opostos e entram na esfera inexorável do tempo. Assim, diante da jaula dos leões, “animais louros” que “se tinham amado” (LISPECTOR, 1991, p.157), a mulher de casaco marrom revive a descoberta da dualidade entre macho e fêmea.

Solucionar a tensão entre os opostos da sua existência, recuperar equilíbrio e harmonia são as metas da personagem em conflito. Oscilante entre a sua identidade feminina e a busca do par masculino com que se harmonize, tocada ora pelo amor, ora pelo ódio, sentimentos que direcionam os homens da Idade de Ferro, movida pelo fio de esperança que resta na caixa de Pandora, ela busca a salvação nos tempos da inocência que o Jardim Zoológico, revivido como espaço de integração ao divino, poderia lhe proporcionar. Mas – este é um conto do “mas” –, entregue às inexoráveis vicissitudes do mundo, reconhece-se “doente, doente” diante da girafa, “virgem de tranças recém-cortadas” vista por ela “com a tola inocência do que é grande e leve e sem culpa” (LISPECTOR, 1991, p.157).

Como uma imensa barca a navegar em meio ao caos urbano, o Jardim Zoológico, metáfora da Arca de Noé, igualmente se configura como espaço de salvação. Representa o espaço de oposição ao entorno de extermínio. É o espaço de oxigenação onde estão os animais, dois a dois, macho e fêmea, como o Senhor tinha ordenado no Gênesis. Solitária, a mulher de casaco marrom adentra o espaço da Arca-Zoológico, a sua solidão em descompasso com o mundo aos pares, “Oh, Deus quem será meu par neste mundo?” (LISPECTOR, 1991, p.160).

Enquanto o mito de Noé configura a imagem da atuação de Deus na construção da salvação do homem, a mulher de casaco marrom, privada do auxílio divino, constrói sua própria salvação dinamicamente, no seu percurso no interior do Jardim Zoológico. Conta unicamente com o humano, com as suas próprias forças. À estaticidade de Noé, solidário a Deus, opõe-se o embate solitário da mulher de casaco marrom. Enquanto Noé volta-se ao céu, a mulher caminha rente à terra.

A explosão da humanidade que a move acontece diante da imagem do macaco velho e cego, em forma de pensamento e monólogo interior, procedimentos mediados pelo narrador mestre no espelhamento da personagem: “Oh não, não isso, pensou. E enquanto fugia, disse: Deus, me ensine somente a odiar.” (LISPECTOR, 1991, p.159), falas que alcançam o valor de “Pai, afasta de mim este cálice” (de amor), clara alusão ao mito da Redenção.

A caracterização conflituosa da personagem possibilita a sua aproximação a outros mitos. As afinidades crescem em relação aos da mitologia grega. Na performance da mulher de casaco marrom no interior das vias labirínticas do Zoológico, no jogo dual que a personagem empreende em relação aos animais que observa – o jogo de acossar e ser acossada - encontramos traços seguros de contato com narrativas antigas que circunscrevem ações de heróis em luta com seres animalizados.

Na narrativa que registra os seus passos no caminho entre as jaulas, a personagem oscila entre as figuras míticas empreendedoras de uma missão: Belerofonte e Teseu. Desprovida de genealogia divina e da ajuda dos deuses, a eles se contrapõe, empregando armas que lhe são conferidas pela própria humanidade colocada em escrutínio.

Ereta sobre os dois pés, a mulher que, em seu trajeto, (per)segue e acossa diversos animais com o seu olhar, se alinha a Belerofonte, herói que representa a figura do caçador, aquele que segue, persegue e mata a Quimera – monstro múltiplo que conjuga características de leão, cabra e dragão. Protege-se com o casaco marrom que lhe reveste o corpo, mimetiza-se ao ambiente e sai à caça, tal qual Belerofonte. As suas armas são seus olhos – “Os olhos estavam tão concentrados na procura que sua vista às vezes se escurecia num sono [...]” (LISPECTOR, 1991, p.157).

Em sua obra, *O Animal que Logo Sou* (A Seguir), Derrida (2002, p.18) emprega o termo “zoopoética” para referir-se à presença marcante de animais na literatura, destacando a relação escópica entre o homem e o animal presente em Kafka, Rilke, Baudelaire, Carroll, Hoffmann, e, acrescentamos nós, em Clarice Lispector. A questão “UM ANIMAL ME OLHA” é também assunto do filósofo frente aos rumos tomados pela Filosofia no mundo ocidental. Assumindo clara postura de diálogo com Descartes, num movimento autobiográfico, o pensador contemporâneo revela sua inquietação a partir do momento em que é surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um gato. A dificuldade de vencer um incômodo decorrente dessa situação do cotidiano, leva-o a fazer as mesmas indagações que a personagem – mulher do casaco marrom, em “O búfalo” – faz: “Quem sou eu? Quem é o outro? A quem perguntar, senão ao outro que me olha? Ao gato?” Ou ... ao búfalo? Ou seria, enfim, “ao animal que logo sou”?

Esquiva, a mulher de casaco marrom esgueira-se entre as jaulas, negando-se ao olhar dos leões, da girafa, dos macacos, do hipopótamo, do camelo e do elefante. Ao “não se dar a ver”, a mulher limita suas possibilidades reflexivas ao seu próprio olhar e instaura a sua superioridade que, conforme pensamento de Derrida (2002, p.35-37), seria “assujeitante” sobre os animais interditados em sua possibilidade de comunicação. A partir da condição de submissão em que são colocados, esse eterno estar-aí-diante-do-homem, os animais deixam-se olhar. Olhos concentrados na procura, a mulher captura animais tal qual o homem da gleba, criado como réplica

de Deus, criado “macho-fêmea”, homem-mulher, que recebe a ordem de sujeitar os animais, nomeá-los, marcá-los com sua ascendência e sua dominação.

No exercício da superioridade humana sobre o animal, a mulher faz das jaulas do Zoológico uma galeria de quadros especulares, reveladores da própria subjetividade. À medida que caminha entre as jaulas, a personagem desenrola o fio da sua existência. Os animais se prestam, pois, ao movimento especular que desvela o oculto do seu ser.

A apreensão das imagens por meio dos olhos – relação escópica imaginária com o outro – permite à mulher perceber-se como sujeito no mundo. Para Lacan (1996, p.59), esta operação dá-se pela passagem radical da fala, ou seja, do imaginário para o simbólico, a mesma passagem – o estádio do espelho – que se estabelece no jogo infantil da aquisição da linguagem, mas que se reproduz cada vez que o sujeito se dirige ao Outro como o interlocutor absoluto, parte do outro dentro de si. Ora, o que a mulher de casaco marrom almeja é o inverso: a passagem radical ao mutismo, possibilidade de condução ao seu par – àquele que sustentará a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico.

A personagem segue movida pela possibilidade de ver e ser vista por um ser vivente que está adiante. Circulando no espaço edênico do Jardim Zoológico, ela procura um olhar que lhe acrescente o que lhe falta – “[...] o ponto mais doente, o ponto de ódio, ela que fora ao Jardim Zoológico para adoecer.” (LISPECTOR, 1991, p.157-158). Como o filósofo Derrida (2002) à cata deste interlocutor absoluto que está à frente, cujos olhos serão sua via de acesso ao Outro lado do espelho, a mulher de casaco marrom segue, em silêncio, imersa na própria natureza, na animalidade que carrega cega e muda. Afásica como o outro que em si incorpora, e movida por essa busca silenciosa, circula entre jaulas, em caminho labiríntico.

O labirinto, como espaço de conflito e de busca de salvação, concretiza-se nos caminhos irregulares do Jardim Zoológico. Para a mulher de casaco marrom, assume um papel revelador do seu próprio existir. Marcado pela sinuosidade entre jaulas de animais, o longo corredor encerrado no espaço mais curto, com encruzilhadas e atalhos, abrange o espaço do pequeno parque de diversões e este, a montanha-russa, espaços irregulares em seus trajetos, configurando-se um todo que privilegia a continuidade dos meandros percorridos pela personagem.

Para Bachelard (1990, p.162-163), vincular o sentimento de estar perdido a todo caminhar inconsciente é evocar o arquétipo do labirinto. A irregularidade do caminho em que se encontra encerrada a mulher que ali perambula sem esperança de liberdade, destinada ao encontro com um búfalo, nos remete ao reino de Creta e ao Labirinto, espaço de confinamento do Minotauro, monstro híbrido com corpo de homem e cabeça de touro abatido por Teseu herói que consegue entrar e sair do Labirinto com a ajuda de Ariadne. A existência de predicados comuns evidencia pontos seguros de contato da obra clariceana com esta narrativa da mitologia grega.

A estranha hesitação no meio de um caminho único revela a dimensão angustiada do espaço de dúvida do labirinto e da busca pela confiança que o fio de Ariadne simboliza.

Pela busca que empreende em seu percurso, pelo enfrentamento desse périplo no interior dela mesma, a mulher de casaco marrom se aproxima do herói grego. No entanto, pela passividade da entrega ao búfalo, alia o seu destino ao dos jovens atenienses cativos no interior do Labirinto. Conhecedores que eram do desfecho a que seriam submetidos, esses jovens cumpriam o seu destino, entregando-se ao Minotauro.

Instaurada desde o início da narrativa, a ambivalência toma conta de todos os elementos intrínsecos ao texto, numa perfeita articulação de conjunto. Corporifica-se na figura do búfalo, expressão máxima da dualidade. Empregando o recurso figurativo da sinédoque, o narrador de “O búfalo” apresenta-o “como uma cabeça decepada”. O símile induz à visualização de uma figura dupla - cabeça e corpo - também metonimizadas em quadris, pescoço, ilhargas, cornos e torso. Rompe-se o todo do búfalo, pela separação da cabeça ao corpo. A fragmentação permite a recuperação da totalidade nos fragmentos: a cabeça com os cornos e o corpo com os quadris, pescoço, ilhargas e torso. E o sentido circula do todo às partes e, da totalidade de cada uma delas, a uma nova partição.

“Na cabeça, os cornos” enfatiza a animalidade da figura. No entanto, o corpo com “quadris estreitos”, “quadris concentrados”, “pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas” e “torso”, significantes que se referem às partes de um corpo, remetem-nos especificamente à figura humana masculina, e não à do búfalo. Delineia-se um todo em conflito: animalidade, ligada à cabeça *versus* humanidade, ligada ao corpo.

A grande fragmentação cabeça/corpo justifica ser o búfalo a figura da dualidade, figura que suscita o processo de fragmentação dessa narrativa, dobrada sobre um “mas”. Também dela foi decepada a cabeça. O “mas” ganha a consistência de um “grosso pescoço” e a narrativa do passado “não dito” encabeça o presente que se corporifica em palavras. A narrativa do passado suprimida - “uma cabeça decepada” -, é recuperada, ampla, plena, “mais larga que o corpo” (LISPECTOR, 1991, p.165).

Se, de acordo com o jogo derridiano – “se sigo, sou” –, seguir é a condição do ser-no-mundo, seguindo a seqüência como um rastro, a mulher do casaco marrom transporta-se dos “fins do homem”, conforme diz Derrida (2002, p.14-15), à “passagem das fronteiras” entre o homem e o animal, chegando ao animal em si diante da figura do búfalo.

Mesmo “de pé” perante o animal, a mulher está “em sono profundo” diante da determinação do destino. Já não existem grades ou limites que impeçam o abraço

final entre o animal e o humano, integrados através de “mútuo assassinato”. Se a mulher de casaco marrom sucumbe, se o seu corpo baqueia macio, como acontece a qualquer prosaica personagem nascida na Idade de Ferro desprovida da ajuda dos deuses, isso ocorre, não sem antes ela ter cumprido, ainda que por instantes, o ideal de um cavaleiro andante que veio ao mundo para nele ressuscitar os tempos dourados, pois, “[...] antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo.” (LISPECTOR, 1991, p. 168).

CINTRA, A. T. C. Mythopoeitics in Lispector’s “O búfalo”. *Itinerários*, Araraquara, n. 24, p. 201-217, 2006.

- *ABSTRACT: The weakening of Realistic references, the fading of the frontiers between real and imaginary, the imprecision between beginning and end, the suppression of multiplicity of characters with the consequent displacement of focalization towards a solitary individual, the emphasis on the reflective setting and the approach towards myths crystallized by the western culture are elements that integrate the story narrated by Clarice Lispector into a lyrical novel.*
- *KEY WORDS: Lyrical novel. Myth. Clarice Lispector. “O búfalo”.*

Referências

- BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BORELLI, O. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. Tradução de Carlos F. Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2000.
- CROCE, B. **Breviário de estética**: a esthetica in nuce. São Paulo: Ática, 2001.

DERRIDA, J. **O animal que logo sou**: (a seguir). Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando C. Martins. Lisboa: Vega, 1995.

KOFMAN, S. **A infância da arte**: uma interpretação da estética freudiana. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

LACAN, J. **Escritos**. Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

EIGEILDER, M. **Jean-Jacques Rousseau**: univers mythique et cohérence. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1978.

SÁ, O. de. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1999.

SANTOS, R. C. dos. Artes de fiandeira. In: LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p.5-14.

TADIÉ, J. -Y. **Le récit poétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

■ ■ ■