

O IMAGINÁRIO DOS AFETOS NOS CONTOS DE LAÇOS DE FAMÍLIA

Vera Lucia Albuquerque de Moraes*

Resumo

Através da análise do livro de contos Laços de família, procuramos evidenciar aspectos do discurso de Clarice Lispector, enfatizando o procedimento da epifania, por sua recorrência na produção literária da escritora. Trata-se de um livro em que ela aprofunda a temática existencial, surpreendendo o trivial e o corriqueiro da situação familiar, espreitando, através do cotidiano, o advento de uma inesperada revelação.

Palavras-chaves: discurso, epifania, cotidiano, existência, família.

Resumée

Il s'agit d'une étude qui a pour objectif analyser l'oeuvre Laços de família de Clarice Lispector, en rehaussant le procédé de l'épiphanie, souvent employé dans les récits de cet écrivain. Elle y approfonde la thématique existentielle par rapport à la vie quotidienne de la famille et aux divers situations – parfois paradoxales et aussi étranges – qui composent l'atmosphère domestique des contes mis en question.

Mots-clés: épiphanie, discours, existence, quotidien, famille.

O projeto de qualquer narrativa abrange dois pólos de referência: um ligado à história e outro relacionado ao discurso ou enunciação. Embora se reconheça que há um processo de articulação paralela entre esses dois eixos que compõem a narrativa ficcional, nada impede que se privilegie o plano da enunciação. Dentro da perspectiva de ênfase na enunciação, naturalmente se chega às questões 'quem fala?' e 'como fala?', ou seja, quem é essa voz que articula os vários segmentos enunciativos e de que maneira ela se pronuncia.

A VOZ ENUNCIADORA DO DISCURSO

A articulação do discurso de Clarice Lispector privilegia o papel do narrador que aparece no cenário ficcional não só como um enunciador da narrativa, mas também como uma espécie de personagem virtual da história. Na medida em que relata os acontecimentos, tentando desvendar o universo pessoal dos personagens, o narrador vai também buscando seu desvelamento como voz narrativa. Ele atua, muitas vezes, como uma espécie de cronista, invocando sua convivência direta e cotidiana com os acontecimentos que vai relatando. Ao mesmo tempo, ainda insere suas reflexões pessoais de sujeito comprometido com a própria tarefa de voz enunciativa do discurso: “*Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual - há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês*” (A hora da estrela, p.18).

O narrador, embora seja um sujeito ficcional da enunciação ou uma simples instância do discurso, parece, algumas vezes, querer assumir características do sujeito real ou sujeito-que-escreve, sobretudo nos trechos em que se questiona como escritor: “*Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz o conteúdo (...) E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido*” (Idem, p. 24-5). No romance A hora da estrela, no nível do discurso, pode-se afirmar que ocorre uma circularidade interlocutiva que passa do sujeito real que escreve (mulher) para o sujeito fictício que narra (homem) e para a protagonista (mulher), na tentativa de se estabelecer uma dialética do feminino-masculino e vice-versa. Compreende-se a estratégia narracional de Clarice Lispector: buscar na voz masculina inventada por ela um meio de falar de modo diferente do que ela vinha fazendo nos outros romances, ou seja, falar de modo **mais racional**.

* Vera Lucia Albuquerque de Moraes - professora de Teoria da Literatura do Departamento de Literatura da UFC. Mestre em Teoria Literária pela UFRJ e doutora em Sociologia pela UFC. Diretora da Casa de José de Alencar.

A hora da estrela é o único romance, dentre os três narrados em primeira pessoa - os outros dois são **A paixão segundo G. H.** e **Água viva** - em que a escritora cria um narrador ou sujeito de enunciação **masculino**, procurando, desta forma, dissimular sua voz de mulher. Por se tratar de um projeto de enunciação que foge aos moldes anteriores, já que não cria uma narrativa autodiegética - em que um narrador em primeira pessoa é o protagonista da história - e nem lhe confere um tom introspectivo, constitui um momento elocucional que pode ser considerado como o **revés** da voz clariceana.

A LITERATURA SIMBÓLICA DE CLARICE

Clarice Lispector começou a escrever muito cedo. Influenciada pelas leituras de Monteiro Lobato, Hermann Hesse, Dostoiévski, Katherine Mansfield, entre outras, publicou, aos dezessete anos, o seu primeiro romance - *Perto do coração selvagem* - que causou grande impacto nos meios literários pelo estilo inovador de sua prosa poética. Para Alfredo Bosi, Clarice Lispector situa-se, ao lado de Guimarães Rosa, dentro de uma tendência que *força os limites do gênero romanesco e toca a poesia e a tragédia*. Sua obra transita entre as linhas intimistas, sociais, psicológicas e também filosóficas, evidenciando influências de Nietzsche, Heidegger e Sartre - embora a autora sempre desconversasse a esse respeito, quando questionada em suas entrevistas.

O universo simbólico de Clarice Lispector só acidentalmente está voltado para a “realidade” tal como é codificada e definida pela comunidade, já que seu texto desinteressa-se pelos referentes externos. Sua literatura não é realista, mas **simbólica**, na medida em que é instauradora dos próprios referentes e não se interessa em refletir o mundo exterior. Críticos e historiadores são unânimes em marcar a singularidade do estilo de Clarice, mesmo que tentem relacioná-la com outros ficcionistas chamados de “intimistas” ou “psicológicos” surgidos em nossa literatura por volta de 1940 - estilisticamente, sua obra pode ser concebida como um “estranhamento” dentro do quadro de nossa ficção. Também uma leitura interessada em fazer conferir seus textos com os princípios de uma crítica ideológica corre o risco de reduzi-la a preceitos, convertendo-a numa narrativa transparente e linear.

A EPIFANIA DO DISCURSO

O termo **epifania** pode ser entendido em sentido místico-religioso ou literário. No primeiro sentido, significa o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual. Aplicado à literatura, o termo sugere o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por apresentar toda a força de uma inusitada **revelação**.

Em Clarice Lispector, o sentido de epifania se perfaz em todos os níveis. A **revelação** é o que autenticamente se narra em seus contos e seus romances, a partir de experiências rotineiras: uma visita ao zoológico, a comemoração de um aniversário, a visão de um cego na rua, a visão de uma barata dentro de casa, etc.

Existe um quadro de seqüências narrativas sempre presentes nos textos clariceanos:

1. Colocação do personagem numa determinada situação.
2. Preparação de um evento ou incidente discretamente pressentido.
3. Ocorrência do incidente ou evento.
4. Desfecho em que se mostra ou se considera a situação do personagem após o evento ou incidente.

Para uma apreensão dos elementos que impulsionam a instauração de uma nova realidade na ficção de Clarice Lispector, é necessário submeter o seu texto a uma leitura paradigmática, verticalizante, mostrando como eles se articulam e ganham seu sentido a partir de um modo específico de arranjo no interior da narrativa. Um levantamento dos **motivos** (do latim *movere*: o que movimenta e impulsiona uma narrativa) pertinentes aos textos de Clarice Lispector apontam para uma singular **camada simbólica que impulsiona uma escritura centralizada no inconsciente**. A observação desses motivos é muito importante para a compreensão da escritura enquanto epifania em Clarice: **o silêncio e a fala, o mistério e o inexplicável, amor e ódio, perda e ganho, eu x outro, jogo/rito** - além de referências frequentes a **espelhos, olhos, bichos, família, pai, objetos, linguagem**, etc. Clarice sempre afirma, em seus depoimentos, a supremacia de um **processo** que nos ultrapassa a todos. A situação da personagem é, então, essencialmente “simbolista”, no sentido em que ela apenas se **aproxima** de uma verdade, sempre ausente e inatingível. Nesse contexto, a personagem apenas “alude” à verdade: “seria essa nossa máxima concretização: tentar aludir ao que em silêncio sabemos?” (*A maçã no escuro*, p. 192).

A crítica tem diante de si a tarefa de ler tanto a linha quanto a “entrelinha”, na medida que pretende compreender a obra sintagmática e paradigmaticamente, resultando, desse eixo, modelos de apreensão de sua estrutura. A simplicidade da sintaxe parece juntar-se à complexidade da semântica de Clarice. Sua sintaxe parece estar do lado do sintagmático e da simplicidade enquanto que a semântica identifica-se com o paradigmático e com a complexidade. Nos textos reunidos em “Fundo de Gaveta”, parte final do livro de contos *Legião estrangeira*, Clarice Lispector alude ao processo criador, confirmando sua fidelidade a uma voz inconsciente, vinculando a apreensão do mundo a certos processos mágicos: *...o processo de escrever é todo feito de erros - a maioria essenciais - de coragem e preguiça, de-*

sespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. O processo de escrever é difícil? Mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita” (Idem, p. 178).

OS LIMITES (IM)PRECISOS DO CONTO

A teoria de Edgar Allan Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação entre a **extensão** do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o **efeito** que a leitura lhe causa. A composição literária provoca, pois, um efeito, um estado de excitação ou de exaltação da alma. Torna-se necessário **dosar** a obra, de forma a permitir sustentar essa excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, a excitação e o efeito ficarão diluídos. Essas considerações atentam já, sistematicamente, para uma característica básica na construção do conto: **a economia dos meios narrativos**. Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido. Por isso, segundo a perspectiva de Poe, o **desfecho** torna-se muito importante, no sentido de colaborar para o efeito final.

Tchekhov afirma que a questão da **brevidade** permanece como elemento caracterizador do conto. Ele também considera necessário ao conto causar o **efeito** ou o que chama de **impressão total** no leitor, que deve sempre ser mantido em **suspense**. Tchekhov também exige do conto “algo que seja **novo**”, além de força, clareza e **compactação**, “porque é a compactação que torna vivas as coisas curtas”. As teorias sobre o conto argumentam sempre que ele representa um **momento especial** em que algo acontece. No entanto, surgem dúvidas com relação ao que venha a ser esse **momento especial**. Trata-se do momento da leitura, tal como era para Poe? Ou do momento ou tempo em que acontece algo para a personagem, no nível do enunciado? Ou, ainda, do momento ou tempo experimentado pelo narrador, estabelecendo, portanto, relação com o tempo da enunciação?

Para alguns, é necessário que **algo aconteça** no conto - nele precisa haver **ação**. Nesta linha, o conto é o que traduz uma mudança, de caráter moral, de atitudes ou de destino das personagens, e que provoca uma realização do leitor, através dessas mudanças. Para outros, o que realmente o conto mostra é justamente a **ausência de mudança e de crise**. E, se a **crise** existe, às vezes é notada pelo leitor, não pela personagem. Se no conto nada acontece, o que aconte-

ce é esse **nada acontecer**. A monotonia do relato e a mesmice do cotidiano substituem, então, o que seria a dinâmica do processo de evolução de uma mudança.

O importante é que haja algo **especial** na representação desta parte da vida que faz o conto, isto é, que haja um **acidente** que interesse e que ele seja ou pareça-nos um ‘caso’ considerado pela novidade, pelo repente, pelo engraçado ou pelo trágico. Intimamente ligado ao **momento** de realidade que o conto representa, há o problema do tipo de **tempo** que nele é representado. Trata-se de acontecimento com simetria e lógica na sua sucessão de início/meio/fim? Ou **quebra** esta linha de seqüência, valorizando o **meio**? Havendo ou não evolução de atitudes de **personagens** ou mudança de seu comportamento, o que se considera é que o conto propõe um modo narrativo propício a **flagrar** um determinado instante que mais o especifique. Um desses **momentos especiais** é concebido como **epifania**, identificada como um determinado grau de apreensão do objeto.

Como ocorre esta epifania em Clarice Lispector? Observemos o conto “Amor” de *Laços de família*. A história é aparentemente simples: Ana, uma dona-de-casa, espera visitas para o jantar e vai às compras. Quando já está de volta no bonde, vislumbra um cego mascando chicle, o que provoca, subitamente, toda uma mudança em seu comportamento. Inicia-se, neste instante, uma situação de desorientação, de desligamento da realidade, que vai atingir o clímax no Jardim Botânico.

Tudo a sua volta parece estar, agora, carregado de significado. E ela contempla, extasiada, esse **outro mundo**, que se resume num paradoxo: sente tanto a vida, que lhe parece a morte, nas dicotomias dor e amor, sofrimento e felicidade, Inferno e Paraíso, etc.: *O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno. E: Era fascinante, e ela sentia nojo*. A experiência especial de Ana é gradativa, levando consigo o leitor, que também caminha, na leitura, sem saber para onde vai, conduzido por um impulso *estranho*, mergulhado na experiência de Ana. Tal experiência, de índole moderna (enquanto consagração de um momento especial de vida interior), se insere numa estrutura linear rigorosamente clássica, marcada por três tempos: 1. O início - Ana vai às compras e aparece envolvida na rotina doméstica; 2. O desenvolvimento - Ana mergulha na **experiência de crise** desde quando vê o cego até fugir correndo do Jardim botânico; 3. O final - Ana volta para a rotina doméstica.

Este conto demonstra que nem sempre o conto moderno foge totalmente dos princípios anteriores, ou que nem sempre há apenas adoção de novos procedimentos. Por vezes, sua qualidade reside na forma de combinar recursos da tradição com os que vão surgindo, ou seja, uma experiência moderna a um modo tradicional de narrar. O conto “Amor” alude à condição da mulher, sufocada por uma vida familiar, em que não cabe a expansão de suas potencialidades mais individuais e mais profundas, e em que acaba perdendo sua identidade - que ela vislumbra, temporariamente, em sua

plenitude, no Jardim Botânico - para depois voltar, com toda a carga significativa desta experiência, à rotina da vida doméstica.

Entretanto, a **epifania**, embora característica de uma linha da literatura moderna, não explica os contos de Clarice Lispector como gênero específico. A questão não é somente constatar a epifania, mas também analisar o conjunto de **recursos narrativos** que se combinam na construção do conto, a fim de tentar captar a singularidade de sua criação. Para Cortázar, o conto é como uma “bolha de sabão” - imagem que ele cria para representar a autarquia do conto ou sua capacidade de existir ou de respirar por si. É a figura que representa, também, a forma tensa do conto: tal como o modelador de argila, o contista trabalha esta forma de dentro para fora, até sua tensão maior, na **forma esférica**. Uma bolha de sabão, que atrai atenções e prende interesses justamente por sua força de tensão, na luta para preservar sua esfericidade.

LAÇOS DE FAMÍLIA: UMA TEMÁTICA EXISTENCIAL

Só depois de ter publicado três romances, Clarice Lispector lança seu primeiro volume de contos: *Laços de família* (1960), em que reúne contos já publicados esparsamente em jornais e revistas. Publicou, posteriormente, outros livros de contos: *A legião estrangeira* (1964), *Felicidade clandestina* (1971), *A imitação da rosa* (1973), *A viacrucis do corpo* (1974) e *Onde estivestes de noite* (1974), além de crônicas e outros textos breves a que chamava “impressões leves”. O título *Laços de família* é bem apropriado, porque pelo menos nove dos treze contos centram-se em personagens no ambiente familiar. Mas a **família** em Clarice Lispector não é pretexto para análise de relações psicológicas entre pai-mãe-filho ou para conclusões sociológicas e discussão dos costumes: ela surpreende o trivial, o corriqueiro da situação familiar e espregueada, atrás do cotidiano, o advento de uma epifania.

Trata-se, como se vê, de uma temática marcadamente existencial: o mundo de Clarice é vivo, sensual e erotizado: ele pulsa de corpo inteiro. Mundo carregado de cheiros e visões de frutas podres e adocicadas, carne crua e sangrenta, etc. A convocação de todos esses elementos são recursos tidos como necessários para captar a vida, a existência. Não a existência abstrata, exemplar, mas aquela que se entranha na banalidade do cotidiano. Dadas as características marcantes que a obra de Clarice Lispector apresenta, a crítica em geral dela se tem aproximado, tentando apreender o modo peculiar de construção de sua linguagem. Para entender *Laços de família* é preciso partir do questionamento existencial nele presente, em combinação com o modo construtivo das vozes narrativas, e observar como daí resulta uma reflexão sobre a condição feminina. Nesses contos, a autora nos apresenta protagonistas que vivem o papel da

dona-de-casa - modelo social que fixa a mulher em papéis estabelecidos. Talvez por isso a mulher se prive da linguagem, tanto para expressar seu desejo quanto para expressar determinada posição com relação a questões gerais. As vezes que interagem no corpo das narrativas indicam uma crítica de sua dificuldade com relação à expressão verbal.

Devaneio e embriaguez de uma rapariga abre a coletânea e lhe dá o tom geral. Como se trata da história de uma mulher portuguesa morando no Brasil, o narrador em terceira pessoa adere à fala portuguesa para poder contar a sua protagonista, de modo muito próximo. A rapariga (sem nome) é apresentada quando, por força das circunstâncias, seu papel de mãe é suspenso. Suas crianças estão fora e a quebra da rotina diária deixa-a sem saber como estruturar o tempo. Com a casa vazia, a rapariga resolve ficar na cama. Logo começam os devaneios, e ela imagina sua vida aberta a muitas possibilidades: *ela amava... Estava previamente a amar o homem que um dia ela ia amar...*(p. 8)

A voz do narrador forma um contraponto com a atitude sentimental da protagonista, anunciando que o dia estava atrasado, que havia batatas por descascar e que as crianças logo voltariam da casa das tias. Além disso, era dia de lavar e cerzir roupas. Estão em cena duas identidades de mulher: a que espera que a vida lhe ofereça o novo, o diferente, o amor e a dona-de-casa atada a uma rotina que não pode ser posta de lado. Sentindo-se esgotada pela repetição do dia-a-dia, presa permanentemente a um homem que decide as grandes questões que envolvem a vida do casal, com o encargo das crianças, das compras, da comida, a mulher tem sua vida traçada virtualmente até o último de seus dias e a fuga dessa situação só se torna possível através de seus devaneios:

- *Ai, palavras, palavras, objetos do quarto alinhados em ordem de palavras, a formarem aquelas frases turvas e maçantes que quem souber ler, lerá. Aborrecimento, aborrecimento, ai que chatura. Que maçada. Enfim, ai de mim, seja lá o que Deus bem quiser. Que é que se havia de fazer. Ai, é uma tal cousa que se me dá que nem bem sei dizer.*(p. 14) Ela pode sonhar com outro homem, flertar com o patrão do seu marido, fazer-se “rasa e princesa”, pode investir contra a mulher que não casou, mas não se pode questionar nem sequer falar consigo mesma de seus problemas, porque o narrador não lhe conferiu uma **voz** - o que parece paradoxal e irônico, uma vez que a rapariga repete no conto que tem uma voz e sabe como usá-la.

Em outro conto - *Os laços de família* - o narrador alude a uma relação familiar conflituosa entre mãe e filha. O **momento especial** é o da despedida da mãe que viera passar duas semanas com a filha, o genro e o neto. No táxi, a mãe (Severina) e a filha (Catarina) dirigem-se à Estação onde Severina iniciaria a viagem de retorno a sua casa. No caminho, Catarina rememora, com ironia, as desavenças entre a mãe e o genro até o apaziguamento que sua partida parece ter provocado em todos: *Mas eis que na hora da*

despedida, antes de entrarem no táxi, a mãe se transforma em sogra exemplar e o marido se tornara o bom genro. (p. 109).

O carinho e o amor da relação mãe e filha, há muito esquecidos, reaviva, subitamente, através de um acontecimento inesperado: uma freada brusca do carro lançou uma contra a outra: *Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. Apesar de que nunca se haviam realmente abraçado ou beijado* (p. 111). Elas se olham atônitas e Catarina de repente compreende o **esquecimento** de ambas: *Parecia-lhe que deveriam um dia ter dito assim: sou tua mãe, Catarina. E ela deveria ter respondido: e eu sou tua filha.* (p. 113)

O acontecimento provoca uma situação de insegurança e mal-estar nas duas personagens, que tentam dissimular a aflição: a mãe ajeita as malas, a bolsa, olha-se no espelho, sentindo-se de repente envelhecida. Catarina resolve voltar caminhando, na tentativa de entender o que se passou: *sem a companhia da mãe, recuperara o modo firme de caminhar: sozinha era mais fácil.* As coisas se iluminam e ela começa a perceber tudo a seu redor com mais clareza: a rua suja, os velhos bondes, cascas de laranja: *a força fluía e reflúia em seu coração com pesada riqueza.* (p. 114) Depois do momento epifânico, em que *ela parecia disposta a usufruir da largueza do mundo inteiro, caminho aberto pela sua mãe que lhe ardia no peito* (p. 115), Catarina volta a sua casa e retoma a rotina doméstica ao lado do marido e do filho, sentindo que *o dia inteiro estivera sob essa ameaça de irradiação* (p. 119). À noite, o marido decide: *Depois do jantar iremos ao cinema.* O perigo que pairava sobre a constelação familiar retorna a seu estado de latência e o mundo volta a sua ordem aparentemente normal.

Em *Feliz aniversário*, com os filhos já maduros, Anita é a protagonista do conto. O enredo recorda a festa de seus oitenta e nove anos, motivo da reunião de filhos, noras, genros e netos. À cabeceira da mesa, a velha vê, com horror, diante de si, os filhos hostilizando-se, as mulheres competindo, a família amesquinhada e ela sentindo o desprezo pela vida que falhara. Com rancor, relê sua vida e, com a autoridade que a velhice lhe confere, permite-se extravasar a cólera armazenada - cospe, com nojo, no chão, e, com uma raiva que a sufocava, transgride as regras do jogo social e dá mostras de sua autoridade: *Me dá um copo de vinho!*

A violência represada dos sentimentos primários que, de repente, explodem é um traço comum nas personagens de Clarice Lispector: neutralizada pela vida diária, a violência é avivada pelo silêncio em que vivem essas personagens, sendo a manifestação de um interesse apaixonado pela existência. É nos limites da **casa** que se constrói e se define o desempenho do papel feminino - neste espaço circunscrito, os olhos aprendem a enxergar o detalhe, o pormenor. Mas também aprendem a olhar para dentro, já que a vida subjetiva, no mundo de Clarice Lispector, constitui uma

possibilidade de transgressão ao sistema das relações práticas. Anita é enérgica: ela não tem mais o que decidir, uma vez que o seu caminho já foi percorrido e ela sente que falhou. Mas da leitura de sua vida fica um segredo que a velha transmite não aos filhos, mas a outra mulher com quem não tem laços de sangue. É o sinal que dá e que a nora capta num relance: é preciso agarrar-se a sua derradeira chance de viver. Esse é o ensinamento de dona Anita: *Sua aparência afinal a ultrapassara e, superando-a, se agigantava serena. O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para a infeliz nora que sem remédio amava talvez pela última vez: É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta*". (p. 71)

Na simbologia da obra clariceana, toda sorte de insetos, aves e animais estão presentes. A barata - contraponto das reflexões existenciais da narradora e motivo condutor do romance *A paixão segundo G. H.* - a galinha sacrificada, o pinto assassinado, o cão imaginário, elefante, borboleta, lagosta, escorpiões, besouros, gato, rato, cavalo, enfim, toda uma poderosa fauna ocupa um largo espaço no imaginário de sua narrativa - como na descrição do zoológico em *O búfalo*. A identidade entre homem e animal, como variante do dualismo Eu x Outro, aparece implícita e explicitamente em quase todos os trabalhos de Clarice, e até mesmo naqueles em que ela não se refere diretamente aos bichos. Em *A menor mulher do mundo*, ela diz: *Creio que também este conto vem de meu amor por bichos.*

No conto *O búfalo*, uma mulher, em profunda crise existencial, divaga pelo Jardim Zoológico, procurando ressonância para seu estado de **crise** em cada animal que vê. Profundamente abalada por ter sido desprezada por um homem, sentindo-se entorpecida e inerte, a mulher anseia por ser despertada para o combate - o ódio, a violência, o assassinato são evocados, freqüentemente, em seu monólogo interior, enquanto ela persiste em sua insistente busca: *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.* (p. 149).

Mas era primavera e a natureza e os bichos exalavam quietude, amor, suavidade: *A paciência, a paciência, a paciência, só isso ela encontrava na primavera ao vento* (p.151). No entanto, ela *tentava aprender com eles a odiar*. Diante da calma do Jardim Zoológico, a mulher resolve *ter sua violência sozinha*, alçando vôo numa montanha russa de um parque de diversões. Sob o impacto dos mergulhos no ar, *dançando descompassada ao vento*, ela só teve espanto - da violência, só isto.

O encontro da mulher com o búfalo/homem é uma cena de aproximação gradual, de iluminação crescente - é o seu encontro com a violência e a dor: *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.* (p. 160).

O motivo dos **olhos** e, por extensão, do **olhar**, perpassa toda a narrativa, dirigindo-se à epifania final como uma hipnose, em que o narrador não concede ao leitor e nem à personagem o apaziguamento de um retorno. Podemos dizer que este conto, em sua compactação, termina, bruscamente, na tensão máxima do enredo - momento crucial da crise - seu efeito final incidindo exatamente na **impressão total** que a inusitada situação provoca no leitor:

Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos, olharam seus olhos. (p. 159 - 160)

O búfalo/homem, contra o qual ela investe todo seu poder de amor/ódio, impulsiona a mobilização da mulher, provocando uma tal desarticulação de sua estrutura interior que ela transpõe a realidade vivida no passado para o presente, misturando tempos e situações de sua vida: *Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo.*(p. 159)

Sendo a problemática de Clarice Lispector uma indagação ontológica, escapa ao enfoque autobiográfico e ao psicológico, articulado nas relações de subjetividade, mesmo quando ela usa a 1ª pessoa do singular. Esse fato reforça a perspectiva de que ela aponta para o metafísico, embora criando as relações de subjetividade no sentido de conferir dramaticidade à narrativa: daí a importância do monólogo interior e do discurso indireto livre, em seu estilo. A fábula se rarefaz, mas a trama se condensa e avança, levada pelos elementos dramáticos que o monólogo veicula, enquanto é um diálogo interiorizado e se dirige, implicitamente, ao tu do leitor. O monólogo representa, também, um mergulho no

fluxo da consciência das personagens para colher a gênese de pensamentos e sentimentos, coordenadas do mesmo dualismo interior em que parece debater-se a escritora: o desejo de viver e/ou analisar a consistência da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORELLI, O. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CURI, S. R. da C. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.
- ENGELMANN, M. S. C. *O jogo elocucional feminino*. Goiânia: Editora da UFG, 1996.
- FERREIRA, T. C. M. *Eu sou uma pergunta - uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GOTLIB, N. *Clarice - uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- LISPECTOR, C. *Laços de família* (contos). 7ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- NUNES, B. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- SILVA, O. de C. Os contos clariceanos e suas cadeias de seda. In: *O Povo* (VestLetras), Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2000, p. 122 – 136.
- WALDMAN, B. *Clarice – a paixão segundo C. L.* São Paulo: Brasiliense, 1983.