



ENTRE CEGOS E ANIMAIS: ALEGORIAS DESESTABILIZADORAS DO FEMININO EM DOIS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

Autor: João Ricardo Pessoa Xavier de Siqueira

Universidade Federal da Paraíba – UFPB. E-mail: jricardopxsiqueira@gmail.com

Co-autor: Matheus Franco Fragoso

Universidade Estadual da Paraíba – UEPB. E-mail: matheus.francofragoso@gmail.com

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo situar uma reflexão em torno da constituição (e desestabilização) do universo feminino com base em personagens de dois contos de Clarice Lispector. Em um primeiro momento, situar-se-á a discussão que insere a escrita clariceana no cânone literário brasileiro como pioneiramente feminista. A seguir, partindo-se das considerações teóricas expostas por Elaine Showalter (1994), se discutirá os pressupostos da “ginocrítica” como modelo explicativo para o entendimento e discussão da literatura escrita por mulheres, atentando com mais ênfase ao nível cultural. Como *corpus* de análise foram eleitos os contos *Amor* e *O búfalo*, nos quais o clímax epifânico das personagens constitui um momento de dissidência e desequilíbrio em torno da identidade feminina.

Palavras chave: feminino; desestabilização; epifania.

INTRODUÇÃO

A produção de contos de Clarice Lispector a coloca em posição de destaque dentre as principais vozes do gênero na segunda metade do século XX. Para Elisabeth Agra e Ruth Fernandes, as produções curtas de Clarice Lispector mostram-se como espaços propícios ao tom ensaístico-filosófico que a autora buscou emprestar à suas obras. A condensação inerente ao conto força a autora a não se alongar em excesso, evitando divagações que tomam espaços nos romances, fazendo concorrer um tom ensaístico-filosófico, com o solo ficcional. Essa estrutura mais enxuta promove um

resultado mais denso e inquietante no leitor, pois o texto não tem o tempo a seu favor e precisa atingir o alvo de forma ágil e menos hesitante. (FERNANDES; AGRA, p. 1)

Elódia Xavier (2008) também ressalta a adequação estrutural do conto à situação dramática vivida pelas personagens de Clarice. Para a autora “o adensamento em torno de um instante único na vida de uma personagem, como núcleo da narrativa, se coaduna com as reduzidas dimensões do conto; aquele instante de crise, detonado por um acontecimento aparentemente rotineiro,



provoca uma desorganização profunda em seu interior” (2008, p. 1).

Tal lógica aplica-se a uma de suas coletâneas mais populares: é o caso de *Laços de Família*. Publicado em 1960, a obra compõe-se estruturalmente de contos reunidos em torno de uma temática comum: a família. Presente em quase todos os contos da coletânea, os “laços familiares” protegem, sufocam e desencadeiam os dramas vividos. Frequentemente, a uma situação inicial de equilíbrio, segue-se a instauração de uma crise levada a um alto grau de complexidade e tensão, dando-se aí, muitas vezes o desfecho da história, ou o retorno a um novo ponto de equilíbrio (XAVIER, 2008).

A partir de tais perspectivas, o presente artigo apresenta como objetivo principal analisar situacionalmente a constituição do feminino nos contos *Amor e O búfalo*, bem como os momentos de clímax epifânico¹ que questionam e desestabilizam essa categoria nos respectivos contextos narrativos.

¹ Em estudo da fortuna crítica sobre a produção de Clarice Lispector, Fernanda S. Ferreira aponta que os críticos definem epifania como “um ‘instante existencial’, ‘momento privilegiado’, ‘descortino silencioso’ ou simplesmente epifania, eles a traduzem ou a conceituam de forma diversa: uns como uma revelação interior de duração fugaz; outros como um momento excepcional, revelador e determinante; ou ainda como um fenômeno, onde no ponto maior da dualidade entre o ‘eu’ e o ‘outro’, que se dissimula sob diversos disfarces, ocorre a epifania, como momento necessário e insustentável de tensão na narrativa

Adicionalmente, buscar-se-á refletir sobre as contribuições de Clarice Lispector para a abertura em torno do reconhecimento e consolidação da literatura produzida por mulheres, a partir das relações sociais de gênero, especialmente nos espectros social/familiar e individual/subjetivo.

Literatura de autoria feminina X Cânone literário: a afirmação de Clarice Lispector

A história da formação do chamado “cânone literário” não pode ser dissociada de processos excludentes no que concerne a manifestações não enquadradas em paradigmas dominantes. Lúcia Osana Zolin (2014) classifica o cânone como sendo um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre constituído pelo padrão do homem ocidental, branco, de classe média/alta, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos, etc. Citando Luiza Lobo, Zolin (op. cit.) afirma que para a mulher inserir-se reconhecidamente no universo literário, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo.



No que tange à literatura escrita por mulheres, Elaine Showalter (1985) chama a atenção para o fato de que toda subcultura literária percorre necessariamente três fases, a saber: 1) *imitação e internalização* dos padrões dominantes; 2) a fase de *protesto* contra tais valores; e a fase de 3) *autodescoberta*, na qual se assinala a busca por uma identidade própria. De maneira análoga, no campo da literatura de autoria feminina, têm-se as fases *feminina, feminista e fêmea*.

Utilizando-se do paradigma traçado por Showalter, Elódia Xavier (1998) seleciona algumas autoras brasileiras tomadas como marcos representativos de cada uma das fases referidas e situa Clarice Lispector como precursora da fase feminista na literatura brasileira.

Posicionando-se de maneira geral, Bosi (2003) deixa entrever a uniformidade e homogeneidade que permeiam a obra de Clarice Lispector ao assim afirmar que ela se manteria fiel às suas primeiras conquistas formais. “O uso da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual têm sido constantes do seu estilo de narrar que, na sua manifesta heterodoxia, lembra o modelo batizado por Umberto Eco de *opera aperta*.” (BOSI, 2003, p. 424).

Para Bosi (op. cit) “há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise” tratando-se do salto do psicológico para o metafísico, salto plenamente amadurecido na consciência dos narradores-personagens na obra clariceana. As crises vivenciadas pelos personagens transcendem o campo egocêntrico, encontrando solução possível na esfera supraindividual. Tais personagens são exemplos que apresentam sintomas de uma crise de amplo espectro: “crise da personagem-ego, cujas contradições já não se resolvem no casulo intimista, mas na procura consciente do supraindividual; crise da fala narrativa, afetada agora por um estilo ensaístico, indagador; crise da velha função documental da prosa romanesca.” (op. cit., p. 426).

Nesse sentido, a afirmação de Bosi vai de encontro ao defendido por uma minoria de críticos literários que veem Clarice Lispector como uma espécie de escritora “alienada” às questões sociais e “imitadora” da tradição existencialista europeia do início do século XX.

É o caso, por exemplo, de Flávio R. Kothe que, em seu *Cânone Republicano II*, não parece ser tão simpático, ou ao menos



neutro, em relação à escrita clariceana. Para o autor, o que parece novo na “grande ficção” (grifo do autor) de Clarice é, em grande parte, não mais que “a inserção da temática do existencialismo francês – Camus, Sartre, Beauvoir & Co. – na ficção brasileira, mas sem passar por sua fonte alemã mais densa, Nietzsche e Heidegger”. Sendo a versão de Clarice uma “diluição da diluição”. O crítico vai mais longe e condena Clarice por não ter adotado, ou aprofundado em suas obras as “questões sociais” que deveriam ser permeadas por referências ao sofrimento de sua ascendência judaica. Esta ausência na obra de Clarice é atribuída por Kothe, talvez porque a autora, segundo a visão deste último estaria muito “preocupada” em retratar as “neuroses infundadas de “madames desocupadas”.

Bosi, por seu turno, reitera que o que a escrita de Clarice Lispector anuncia na esfera da ficção introspectiva dá-se também na atenção voltada para o *horizonte social* (grifo nosso). Nesse sentido, pode-se inferir que o crítico deixa entrever a abordagem do social através do individual, sendo possível retratar a sociedade por meios das unidades mínimas que a constituem.

A partir da concepção de microcosmos e personagens nomeadamente burgueses (e a um

primeiro olhar, enganosamente superficiais), a obra de Clarice Lispector significa ao mesmo tempo, no dizer de Lúcia Osana Zolin (op. cit., p. 257) um momento de ruptura com a reduplicação dos valores patriarcais e o marco inicial da fase *feminista* na literatura brasileira. A autora ressalta, contudo, que tal adjetivação não implica em conferir à obra clariceana o tom de defesa panfletária dos direitos da mulher. Significa, sim, que tais obras trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo.

Para Lúcia Osana Zolin, a obra clariceana estrutura-se em torno das relações de gênero que trazem à tona as diferenças sociais cristalizadas entre os sexos, as quais cerceiam quaisquer possibilidades de a mulher atingir sua plenitude existencial. “Trata-se, portanto, de a escritora inaugurar uma nova fase na trajetória da literatura brasileira de autoria feminina no Brasil – *feminista*, na terminologia de Showalter – marcada pelo protesto e pela ruptura em relação aos modelos e valores dominantes” (ZOLIN, 2014, p. 257).



A escrita feminina e o território “selvagem”: um esforço em direção a uma crítica da cultura

Elaine Showalter (1994) ao discorrer sobre a evolução da crítica literária no chamado “território selvagem”, situa a escrita feminina dentro do espectro a ser abarcado pela “ginocrítica” (*gynocritics*). Para a autora, é fato contundente que a crítica feminista mudou gradualmente seu foco das leituras revisionistas para uma investigação consistente da literatura feita por mulheres, situando-se “a ginocrítica como o estudo da mulher como escritora, sendo seus tópicos de análise a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres.” (SHOWALTER, 1994, p. 29). A ginocrítica aparece, portanto, como ferramenta de auxílio ao aprendizado sólido, duradouro e real sobre a relação da mulher com a literatura, abordando a relação da mulher com a escrita a partir de quatro níveis/modelos: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o cultural.

A crítica orgânica, ou biológica, assume que os temas da diversidade e do corpo emergem juntos, dada a certeza da diferenciação corpórea manifestada entre homens e mulheres. Para Showalter, “as ideias a respeito do corpo são

fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade” (op. cit., p. 35). Citando Miller, a autora, contudo, atenta para a impossibilidade de haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas linguísticas, sociais e literárias, devendo a diferença da prática literária das mulheres ser baseada “no corpo de sua escrita e não na escrita do seu corpo”.

No nível da linguagem, as atenções voltam-se para os problemas filosóficos, linguísticos e práticos do uso da língua pela mulher, situando o uso da palavra como sendo o uso da “linguagem do opressor”. Para Showalter (op. cit., p. 39), a tarefa apropriada para a crítica feminista é concentrar-se no acesso das mulheres à língua, no campo lexical disponível a partir do qual as palavras podem ser selecionadas, nos determinantes de expressão ideológicos e culturais. Citando Mary Jacobus, ela atenta sobre uma escrita da mulher que funcione dentro do discurso “masculino”, mas trabalhe no sentido de *desconstruí-lo* (grifo nosso) para escrever o que não pode ser escrito. Shoshana Felman (*apud* SHOWALTER, op. cit., p. 37) insere que “o desafio que a mulher enfrenta hoje é nada menos que o ‘reinventar’ a linguagem, (...) falar não somente contra,



mas fora da estrutura falocêntrica especular”, estabelecendo um discurso cujo status não seria mais definido pela falicidade do pensamento masculino.

O eixo psicanalítico de análise situa a diferença da escrita feminina na psique do autor e na relação do gênero com o processo criativo. Há neste nível uma incorporação dos modelos biológico e linguístico da diferença de gênero que embasa uma leitura teórica da psique ou do eu femininos moldada pelo corpo, pelo desenvolvimento da linguagem e pela socialização do papel sexual. Transcendendo os modelos freudianos e lacanianos, que estabelecem como padrões definidores do feminino a inveja do pênis, o complexo da castração e a fase edípica (na qual se adquire o domínio sobre a linguagem), Gilbert e Gubar (*apud* SHOWALTER, op. cit) enfatizam que a natureza e a diferença da escrita feminina repousam “na sua relação problemática, e até mesmo atormentada, com a identidade feminina; “a escritora mulher experimenta seu próprio gênero como um obstáculo doloroso, ou mesmo uma inadequação debilitadora”. Debilidade esta que seria perceptível por fenômenos de inferiorização² que marcam a luta da

² Tais fenômenos poderiam ser mencionados: “solidão da artista feminina, seus sentimentos de alienação em relação aos seus predecessores masculinos, sua percepção permanente da necessidade de um público feminino junto com seu

mulher escritora por autodefinição artística e diferencia seus esforços de autocriação daqueles de seus pares masculinos. Ao admitir que os modelos de crítica feminista baseados na psicanálise são importantes, na medida em que podem oferecer persuasivas leituras de textos individuais, Showalter (op. cit., 44) reforça que tais modelos não acompanham a mudança histórica, nem explicam a diferença étnica ou a força dos fatores econômicos, o que faz emergir a necessidade de um modelo mais flexível e abrangente que situe a escrita feminina no contexto da cultura.

A maior abrangência do modelo cultural reside, de acordo com Showalter, na capacidade de incorporar à compreensão de escrita da mulher, ideias a respeito do corpo, da linguagem, e da psique, assim o fazendo não de modo compartimentalizado, mas sim simultaneamente em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. Para a autora, as maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sociais reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais. Do mesmo modo, a psique também pode ser

receio do antagonismo dos leitores masculinos, sua timidez culturalmente condicionada em relação à autodramatização, seu temor da autoridade patriarcal da arte, sua ansiedade em relação à impropriedade da invenção feminina.” (GILBERT & GUBAR, *apud* SHOWALTER)



estudada como o produto da construção de forças culturais, assim como a linguagem, se consideradas as dimensões e determinantes sociais do uso da língua e a formação do comportamento linguístico pelos ideais culturais.

Ao investigar a cultura das mulheres sob o ponto de vista histórico, Gerda Lerner (*apud* SHOWALTER, op. cit., p. 46) a define como sendo “uma comunalidade de valores, instituições, relações e métodos de comunicação, amplamente baseados, que unifica a experiência feminina”. Nesse sentido, as mulheres vivem sua existência social dentro da cultura geral e, sempre que são restringidas pela repressão, pelo isolamento ou segregação patriarcal, transformam essa restrição em complementaridade, defendendo a importância da função de ser mulher e, portanto, redefinindo-a. Nesse cenário, as mulheres vivenciam uma dualidade, como membros da cultura geral e como cúmplices da cultura das mulheres.

Do ponto de vista antropológico, Shirley e Edwin Ardener (*apud* SHOWALTER, op. cit., p. 47) afirmam que as mulheres constituem um grupo silenciado por um grupo masculino dominante que controla as formas ou as estruturas nas quais se articula a consciência. Assim, os grupos

silenciados têm suas crenças mediadas pelas estruturas dominantes, na medida em que só podem ser descobertas por aqueles que se esforçam para perceber através dos filtros da estrutura dominante. Tais crenças seriam carregadas de um peso simbólico denominado “zona/território selvagem” que do ponto de vista experimental significa os aspectos do estilo de vida feminino que estão do lado de fora do espectro masculino. Nesse sentido, ao ingressar no território “selvagem” uma mulher pode escrever a seu modo, fora dos limites restritos do espaço patriarcal. O fato de conceber uma escrita feminina realizável pelas/dentro (das) circunscrições da zona selvagem, não legitima uma escrita totalmente fora da estrutura dominante. Na visão de Showalter, “nenhuma publicação é totalmente independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens” (op. cit., 50). Realizando-se como um discurso de duas vozes, a escrita das mulheres personifica sempre as heranças social, literária, e cultural, tanto do silenciado como do dominante.

Estabelecidas as considerações teóricas, passar-se-á a análise dos contos *Amor* e *O búfalo* nos quais se pode perceber a constituição do feminino com base nos níveis de crítica apresentados por



Elaine Showalter, bem como os momentos de clímax epifânico que ao mesmo tempo em que reiteram, questionam e descontroem essa categoria nos respectivos contextos narrativos.

Representações e desconstruções do feminino em *Amor e O búfalo*

Laços de Família, coletânea em que se situam os dois contos ora analisados, é composta por treze contos, peças curtas unidas em si pela temática familiar. A maioria dos contos traz como personagem central uma figura feminina que em um dado momento de sua vida (pautada por padrões burgueses, de classe média) vem a ser perturbada em sua rotina. Sobre a temática da obra, Elódia Xavier assinala que o tema da família se reveste de importância porque esta família nuclear burguesa, representada pela autora, desfruta de um peso privilegiado na configuração das personagens. Ao mostrar como os laços familiares enredam as protagonistas, os textos evidenciam os conflitos indivíduo/grupo social, sutilmente apontados por Clarice. Para melhor compreender as características da família nuclear burguesa, alvo da crítica clariceana, é preciso não perder de vista o fato de que este modelo importado da Europa encontrou aqui a predominância da família patriarcal rural como

modelo ideológico. (XAVIER, 2008, p. 2)

Em relação a *Amor*, pode-se dizer que o conto tem todos os ingredientes de um típico conflito lispectoriano. A protagonista Ana, esposa/mãe/dona de casa, enquadra-se no “destino de mulher” e refaz diariamente a rotina doméstica, até que vê na rua um cego mascando chiclete; percebe-se, então, num lampejo de lucidez, presa do automatismo e imersa na escuridão, num doloroso processo de identificação com o cego. A explosão, provocada por esse encontro, revela-lhe um mundo até ali apaziguado, a plenitude da vida, e o título do conto remete à piedade por um universo perecível, incontrolável, mas perigosamente atraente. O contato com a natureza no Jardim Botânico, próxima do selvagem coração do mundo, causa-lhe fascínio e náusea, e é com certa dificuldade que retorna ao espaço familiar, assumindo a rotina doméstica. O conto termina com a protagonista soprando a “pequena flama do dia”, para mergulhar, de novo, na escuridão.

Em artigo sobre a construção da personagem principal no referido conto, Luciana de Ávila Mendes (2010) parte do pressuposto bakhtiniano da polifonia ao afirmar que a personagem é construída a partir de sua própria visão do mundo e da



realidade e seu comportamento é variável de acordo com as circunstâncias. Não é o autor que a encerra naquilo que ele quer, mas ela própria vai se construindo a partir de sua percepção da realidade, sendo variável a sua personalidade.

A princípio, Ana mostra-nos um lado seu que coincide com o discurso da tradição - uma dona de casa esmerada e atarefada³. Entretanto, essa adequação trinca-se assim que ela se mostra inquieta nas horas silenciosas da tarde, e é totalmente destruída quando ela vê o cego no ponto do bonde⁴. Uma das formas de evidenciar todo esse processo pelo qual ela passa torna-se possível quando o modo como Ana encara o seu trabalho é observado. Primeiramente, é o trabalho que preenche o seu mundo e é por meio dele que sua realidade pode existir e ser como é. Não há espaço para conjecturas e

³ “No fundo, Ana sempre tivera a necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 1998, p. 20)

⁴ “Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles (...) Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento de mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir – como se ele a estivesse insultado, Ana olhava-o. E que a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. (...) O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar” (LISPECTOR, 1998, p. 21-22)

divagações. O seu mundo e suas escolhas pedem manutenção. A partir do momento em que descobre o cego, a subjetividade dá um novo contorno à maneira como a protagonista enxerga o que a cerca e o trabalho não depende mais dela: ele acontece de forma invisível, abrangente, viva e independente dela. O que ela produzia até então passa a ser visto agora como antinatural, morto e estranho⁵. (MENDES, 2010)

O encontro com o cego produz em Ana um efeito notadamente perturbador, perceptível pela perda do eixo norteador da personagem que passará a questionar seu lugar em mundo até então estabilizado pela segurança da rotina doméstica e das relações familiares. Em uma determinada passagem do conto, Ana se depara momentaneamente com um mundo que lhe é estranho, por meio da contemplação da natureza à sua volta, daquilo que lhe é externo.⁶ Nesse contexto, infere-se que a figura do cego pode ser interpretada como

⁵ “Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. (...) tudo feito de um modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.” (op. cit., p. 23)

⁶ “Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos (...) Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.” (op. cit. p. 25)



uma alegoria que conduz a personagem a um momento epifânico de descentramento subjetivo na medida em que todos os seus valores individuais e sua constituição social são colocados à prova, havendo o despertar de sentimentos paradoxais até então estranhos e alheios à sua vivência⁷.

Em *O Búfalo* tem-se a situação da protagonista que busca no Jardim Zoológico o aprendizado do ódio, uma vez que ela só sabe amar “‘Eu te odeio’, disse ela para um homem cujo crime único era o de não amá-la. ‘Eu te odeio’ disse muito apressada. Mas não sabia sequer como se fazia” (p.127). Acostumada à submissão, a mulher só sabe amar e servir, enjaulada nas paredes do lar.⁸

O conto se inicia de forma inusitada apontando para um acontecimento que preexiste à narrativa e que se constitui como força motriz da busca da personagem pelo aprendizado do ódio⁹. Em meio à

rotina do Jardim Zoológico, entre jaulas e demonstrações de carinho e afeto explícitos por parte dos animais, a personagem encontra-se novamente frustrada e abandonada à sina de não obter a prática instintiva do ódio¹⁰. Assim, só depois de muita procura, a protagonista encontra o ódio no olhar do búfalo. A partir de então, em um jogo cujo principal objetivo é chamar a atenção do animal, a personagem passará por uma experiência sensorial na qual se pode perceber a descoberta de sentimentos até então não despertados. Paradoxalmente, ela acaba aprendendo a odiar o homem que a desprezara por meio da canalização do amor direcionado ao búfalo¹¹.

Ruth Fernandes e Elisabeth B. Agra (2007) apontam em *O Búfalo* o conflito da

carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico. (...) Sem conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de as doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio, ela que fora ao Jardim Zoológico para adoecer. (...) Procurou outros animais, tentava aprender com eles a odiar (...) E enquanto fugia, disse: “Deus, me ensine somente a odiar (...) ‘Eu te odeio’, disse ela para um homem cujo crime único era o de não amá-la (...) Mas não sabia sequer como se fazia (op. cit., p. 126-127).

¹⁰ “De dentro da jaula o quati olhou-a. Ela o olhou. Nenhuma palavra trocada. Nunca poderia olhar o quati que no silêncio de um corpo indagante a olhava. Perturbada, desviou os olhos da ingenuidade do quati.” (op. cit., p. 130)

¹¹ “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. Enfim provocado, o grande búfalo aproximou-se sem pressa. (...) A mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco (...) Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos.” (op. cit., p. 133-134)

⁷ “A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. (...) que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. (...) Ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo. (...) Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada”. (op. cit., p. 26).

⁸ “No peito que só sabia resignar-se, que só sabia suportar, que só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar. 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” (op. cit., p. 131)

⁹ “Mas era primavera (...) A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a



personagem principal entre negar sua identificação com as referências do universo feminino e viver a experiência estranha do “odiar”, atitude estranha a este mesmo universo. As armadilhas do enredo revelam o caráter ambíguo da personagem: o “duplo” de si mesma, representado pelo binômio “identidade x alteridade”. Tal ambivalência leva-a a se reconhecer não somente identificada com o semelhante e conhecido – o amor, aqui identificado como tipicamente inerente ao feminino – mas também com aquilo que nela seria estranho – o “ódio”, atribuído ao universo masculino e por ela tão almejado. Nesse sentido, infere-se que a figura do búfalo insere-se na narrativa como alegoria da morte do amor e nascimento do ódio, sentimentos contraditórios entre si que funcionam como desestabilizadores da personagem e do universo feminino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em artigo intitulado “A escrita tem sexo?”, Nelly Richard (2002) se questiona sobre as possibilidades de delimitar textualmente a diferença genérico-textual. A escritora chilena parte de uma revisão da crítica feminista para levantar questões sobre a necessidade de demarcar (ou não) traços de diferença genérico-textual que possam se tornar em princípios ativos de identificação simbólico-cultural.

As reflexões da autora conduzem à inferência em torno da existência de duas forças que se entrecruzam no processo de escrita: uma força raciocinante-conceitualizante (masculina), que simboliza a instituição do signo e garante o pacto sociocomunicativo, e a força semiótico-pulsátil (feminina), que excede a finitude da palavra com sua energia transverbal.

Nesse sentido, percebe-se um diálogo com o conceito subjacente à noção de escrita feminina como um “discurso de duas vozes”, nas palavras de Showalter (1994), na medida em que nenhuma tradição literária está hermeticamente selada pela continuidade de apenas uma única voz. Essa duplicidade/multiplicidade, tão cara as discussões em torno do sujeito/indivíduo desenhado pelo pós-modernismo, faz-se perceptível na escrita clariceana por meio de um trabalho que busca subverter o uso padrão da linguagem, em busca de uma transcendência linguística na qual prevalece a vertigem desestruturadora que apresenta como base o uso da “metáfora insólita”, no dizer de Bosi.

Diante desse cenário, as personagens dos contos ora analisados sofrem rupturas, dissidências indenitárias no que diz respeito à (des)construção do



universo feminino, constituído interna e simbolicamente. A implosão do sujeito e dos descentramento do eu são realizados em ambos os casos como resultado de uma dinâmica tensional, cruzadas por uma multiplicidade de forças que mantêm um desequilíbrio constante. Para Ana, por exemplo, o pior resulta de suas desconstrução/deslocamento, de dona de casa a sujeito vivente, ser humano. Para a personagem de *O búfalo*, a desestabilização consiste na incapacidade de sentir ódio. Incapacidade esta que lhe é impingida pela própria condição de “ser mulher”, e em o sendo, ter seu espectro emotivo cultural e internamente limitado a sentimentos ditos “positivos”.

As alegorias epifânicas servem aqui como construtos atestadores de momentos de desestabilização/questionamento de valores cultural e simbolicamente femininos, na medida em que espelham inconscientes clivados de contradições internas como resultado de uma subjetividade em constante processo e movimento.

REFERÊNCIAS.

AGRA, Elizabete B; FERNANDES, Ruth. *O duplo feminino no conto O búfalo, de Clarice Lispector* in XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura do GT da ANPOLL, 2007, Ilhéus. Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural: Editus, 2007, v.1.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

KOTHE, Flávio R. *O Cânone Republicano II*. Brasília: Editora UnB, 2004.

MENDES, Luciana de Ávila. A personagem e sua construção no conto Amor de Clarice Lispector. 2010. Disponível em http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Letras/Volume_10/Artigo_Luciana.pdf Acesso em 30 abr. 2016.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: a crítica feminista como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Revista Mulher e Literatura*. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm> . Acesso em 15 dez. 2015.

_____. Clarice Lispector: a família no banco dos réus. In: *Revista de Letras*. N. 29 – Vol. 1/2 – jan/dez. 2008.

ZOLIN, Lúcia Osana. “Literatura de autoria feminina”. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. Maringá: EDUEM, 2014, p. 254 – 261.