

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MARIÂNGELA ALONSO

DA RECEITA À PAIXÃO:
A mise en abyme em Clarice Lispector



ARARAQUARA – S.P.
2015

MARIÂNGELA ALONSO

DA RECEITA À PAIXÃO: A *MISE EN ABYME* EM CLARICE LISPECTOR

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Prof^a Dr^a Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

ARARAQUARA-SP

2015

Alonso, Mariângela

Da receita à paixão: a *mise en abyme* em Clarice Lispector /
Mariângela Alonso — 2015
238 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Literatura Brasileira. 2. Teorias e crítica da narrativa. 3. *Mise en abyme*.
4. Lispector, Clarice.
- I. Título.

MARIÂNGELA ALONSO

DA RECEITA À PAIXÃO: A MISE *EN ABYME* EM CLARICE LISPECTOR

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras-UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador (a): Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Data da defesa: 04/05/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador:

Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (UNESP/FCLAr)

1º Examinador

Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva (UNESP/FCLAr)

2º Examinador

Profa. Dra. Silvana Vieira da Silva (UNESP/FCLAr)

3º Examinador

Prof. Dr. Arnaldo Franco-Júnior (UNESP/IBILCE)

4º Examinador

Profa. Dra. Aparecida Maria Nunes (UNIFAL/MG)

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP/FCLAr

Para aquela que renasceu da “desorganização profunda” e me ensinou com sua força: tata Bel.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida.

Em especial à professora Guacira, orientadora e amiga, a quem muito admiro e respeito. Agradeço a confiança, o apoio constante e a generosidade com que sempre me acolheu. Sou eternamente grata pela orientação criteriosa e paciente, através da qual me ensinou a ser a pesquisadora que sou.

À professora Maria Graciete Besse, pelo acolhimento durante o estágio de pesquisa desenvolvido na Université Sorbonne-Paris IV (*Lettres et Civilisations*). Sou grata pela partilha entusiasmada de conhecimento durante as tardes de terça no CRIMIC (*Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques et Contemporains*), que ficarão para sempre na memória.

À professora Maria das Graças Gomes Villa da Silva, pelos valiosos apontamentos feitos no Exame de Qualificação e pela participação na banca.

À professora Silvana Vieira da Silva, pela amizade e disposição em fazer parte da banca examinadora.

Ao professor Arnaldo Franco-Júnior, a quem muito admiro e cujos estudos ajudaram a nortear minha pesquisa. Sou grata pela atenção constante durante a participação no curso sobre Clarice Lispector na UNESP/IBILCE.

À professora Aparecida Maria Nunes, grande inspiradora desta tese, com quem tudo começou. Agradeço pela amizade, disposição e desprendimento sempre carinhosos.

Aos professores Alcides Cardoso dos Santos e Sylvia Telarolli, pela disponibilidade atenciosa e pelas animadas colaborações.

À professora Fani Miranda Tabak, da UFTM, pelo parecer favorável à obtenção da Bolsa de Doutorado Sanduíche.

Ao meu pai, Luiz Alonso (*in memoriam*), que mesmo em outro plano, sempre esteve presente. Agradeço-o pela determinação e autenticidade que herdei.

À minha mãe Lourdes, que sempre me incentivou. Sou grata pelo amparo, pela prontidão em me ajudar e pela torcida entusiasmada.

Aos meus irmãos Osvaldo, Maria Isabel e Marta, que sempre me motivaram.

Ao meu amor, Du, por seu companheirismo e apoio incondicional, por estar sempre pronto a me ouvir. Sou grata pelas argutas contribuições, que muitas vezes tornaram o meu olhar mais clínico para este trabalho. Agradeço pela vida que tenho ao seu lado.

À Fundação Biblioteca Nacional-Rio de Janeiro, pela pesquisa realizada em janeiro de 2013. Em especial à Carla Ramos, coordenadora de publicações seriadas.

À Fundação Casa de Rui Barbosa-Rio de Janeiro, pela pesquisa realizada em abril de 2015. Em especial a Cláudio Vitena, responsável pelo Arquivo-Museu de Literatura Brasileira.

À *Fondation Calouste Gulbenkian-Délégation en France*, pelas pesquisas que complementaram o estágio realizado no exterior. Em especial à Maria Arlete Darbord, pela disposição carinhosa.

Ao jornalista Alberto Dines, pela prontidão com que partilhou conhecimentos e reflexões em torno da trajetória de Clarice.

À redação da revista *Casa & Jardim*, em especial à jornalista Thaís Lauton, que não mediu esforços para colaborar com a confirmação e esclarecimento de informações importantes.

À Magna Tânia Secchi Pierini, pela amizade e cooperação.

À Natali Fabiana da Costa e Silva, pela amizade, bom humor e apoio. Sem ela, tudo teria sido mais difícil na França.

À Corina Nuțu, porque nossos caminhos se cruzaram no CRIMIC, com Clarice e Pessoa, ligando o Brasil à Romênia, numa amizade duradoura.

À Lígia Maria Pereira de Pádua Xavier, por tão gentilmente colaborar com as traduções do francês.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca, pelos esclarecimentos sempre pacientes. Em especial, Rita Enedina Benatti Torres, Maria Clara Bombarda de Brito e Camila Serrador.

Ao Cnpq, cujo apoio financeiro tornou possível o desenvolvimento desta pesquisa e a realização de atividades que enriqueceram sobremaneira minha formação.

À Capes, pela bolsa concedida, a qual permitiu o estágio realizado em Paris durante os meses de setembro/2013 a janeiro/2014.

À UNESP de Araraquara, minha *alma mater*.

Meu muito obrigada a todos!

Vamos à história das baratas!

*“A barata ignora nossos xingos, que não lhe atingem a estrutura. E
daí, se formos tão severos com ela, que palavras terríveis
guardaremos para qualificar indivíduos incomparavelmente mais
daninhos, pois não devastam só uma gaveta, mas regiões inteiras do
globo, e fazem recair seu poder maléfico sobre a humanidade em
geral?” (ANDRADE, 1984, p. 111)*

Le miroir d'un moment

*Il dissipe le jour,
Il montre aux hommes les images déliées de l'apparence,
Il enlève aux hommes la possibilité de se distraire.
Il est dur comme la pierre,
La pierre informe,
La pierre du mouvement et de la rue,
Et son éclat est tel que toutes les armures, tous les
masques en sont faussés.
Ce que la main a pris dédaigne même de pendre la
forme de la main,
Ce qui a été compris n'existe plus,
L'oiseau s'est confondu avec le vent,
Le ciel avec sa vérité,
L'homme avec sa réalité.
(ÉLUARD, 1970, p. 166)*

RESUMO

As narrativas de Clarice Lispector expandem-se para além dos espaços ficcionais, caracterizando-se pela recusa à narrativa fechada e acabada ao buscar formas líquidas e inconclusas, que perpetuamente se desmancham para novamente se construir, num movimento circular e escorpiônico, restando à autora tecer e destecer o texto num contínuo entrelaçamento. Assim, a massa textual assinala a intersecção *en abyme* de encadeamentos significativos diversos, isto é, um jogo narrativo especular no qual cada obra que se encerra tende a fechar um ciclo que será retomado pela obra seguinte e assim sucessivamente, como as eternas bonecas russas ou as emblemáticas caixas chinesas. Nesse sentido, a presente pesquisa propõe o estudo do processo de escrita moderna de Clarice Lispector, utilizando como *corpus* as narrativas de *Meio cômico, mas eficaz*; *Receita de assassinato (de baratas)*; *A quinta história* e *A paixão segundo G.H.* O escopo do trabalho é examinar as relações entre os textos mencionados, inserindo-se nos estudos de intertextualidade, processo definido como a retomada de um texto por outro e, assim, as relações entre diferentes textos de autores diversos. Porém, esta investigação centra-se em textos de um mesmo autor, pautando-se no que o teórico Gérard Genette concebeu como autotextualidade ou intratextualidade, fenômeno caracterizado pela remissão à própria obra. Para tanto, buscamos empreender um caminho possível de análise aos textos mencionados, guiando-nos pelos estudos de Lucien Dällenbach (1977), Gérard Genette (1982), Jean Ricardou (1978), entre outros.

Palavras-chave: *mise en abyme*; espelho; Clarice Lispector; receitas; *A quinta história*; *A paixão segundo G.H.*

ABSTRACT

Clarice Lispector's narratives expand beyond the fictional spaces, characterized by refusal to closed and finished narrative to seek liquid and unfinished forms, which perpetually fall apart to be built again in a circular motion, then the author weaving and unweaving the text in a continuous entanglement. Thus, the textual mass *en abyme* indicates the intersection of several major chains, i.e., a narrative mirror game in which each work ending tends to close a cycle, resuming the next operation and so on, as the eternal Russian dolls or flagship Chinese boxes. In this sense, this research proposes the study of modern writing of Clarice Lispector process, using as *corpus* the narratives *Meio cômico, mas eficaz*; *Receita de assassinato (de baratas)*; *A quinta história* and *A paixão segundo G.H.* The scope of work is to examine the relationships between the above texts, according to studies of intertextuality. The process indicated before is defined as the resumption of a text on the other and thus the relationships between different texts by different authors. However, this research focuses on texts by the same author, basing on what the theoretical Gérard Genette conceived as autotextuality or intratextuality, a phenomenon characterized by reference to the work itself. Therefore, we seek to undertake a possible way of analysis of the mentioned texts, guiding us by Lucien Dällenbach (1977) studies, Gérard Genette (1982), Jean Ricardou (1978), among others.

Key words: *mise en abyme*; mirror; Clarice Lispector; recipes; *A quinta história*; *A paixão segundo G.H.*

RÉSUMÉ

Les récits de Clarice Lispector s'étendent au-delà des espaces fictifs et se caractérisent par le refus du récit fermé et achevé, en quête de formes liquides et inconcluses qui perpétuellement se rompent pour de nouveau se rétablir, dans un mouvement circulaire et scorpionique, l'auteur ne devant que tisser et détisser le texte dans un entrelacement continu. Aussi la masse textuelle signale-t-elle l'intersection *en abyme* d'enchaînements significatifs divers, c'est-à-dire un jeu narratif spéculaire dans lequel chaque oeuvre qui se termine, tend à fermer un cycle qui sera repris par l'oeuvre suivante, et ainsi de suite, comme les éternelles poupées russes ou les emblématiques boîtes chinoises. C'est dans ce sens que cette recherche propose l'étude de l'écriture moderne de Clarice Lispector, en utilisant comme corpus les récits de *Meio cómico, mas eficaz*; *Receita de assassinato (de baratas)*; *A quinta história* et *A paixão segundo G.H.* L'objectif du travail c'est d'examiner les relations entre les textes mentionnés qui s'insèrent dans les études d'intertextualité, processus défini comme la reprise d'un texte par un autre et, ainsi, les relations entre des textes différents d'auteurs divers. Toutefois, cette investigation est centrée sur des textes d'un même auteur et se fonde sur ce que Gérard Genette a conçu comme autotextualité ou intratextualité, phénomène caractérisé par la remise de l'auteur à son oeuvre même. Pour cela, on cherche d'entreprendre une voie possible d'analyse des textes mentionnés à travers les études de Lucien Dällenbach (1979), Gérard Genette (1982), Jean Ricardou (1978), parmi d'autres.

Mots-clés : *mise en abyme*; miroir; Clarice Lispector; recettes; *A quinta história*; *A paixão segundo G.H.*

Lista de Ilustrações

Capa:	<i>Vanity</i> (2011), Catherine Chalmers. C-print, 60 x 40 cm	
Figura 1:	O brasão	36
Figura 2:	<i>O casal Arnolfini</i> (1434), Jan Van Eyck. 82 x 59,5 cm, National Gallery, Londres.	42
Figura 3:	Detalhe do quadro <i>O casal Arnolfini</i> (1434), Jan Van Eyck	42
Figura 4:	<i>As meninas</i> (1656), Diego Velásquez. 310 x 276 cm, Museu do Prado, Madrid.....	44
Figura 5:	Numeração das personagens de <i>As meninas</i> (1656), Diego Velásquez.....	44
Figura 6:	Proposição da tipologia da narrativa especular	49
Figura 7:	Frontispício do semanário <i>Comício</i> , Rio de Janeiro, 8-8-1952	95
Figura 8:	<i>Meio cômico, mas eficaz. Comício</i> , Rio de Janeiro, 8-8-1952, p. 18	96
Figura 9:	Versão ampliada de <i>Meio cômico, mas eficaz Comício</i> , Rio de Janeiro, 928-8-1952, p. 18	96
Figura 10:	<i>Diário da Noite</i> , Rio de Janeiro, 16-8-1960, p. 19	107
Figura 11:	Pastoral	120
Figura 12:	<i>A quinta história</i> (versão Casa e Jardim).....	123
Figura 13:	Capa e prefácio revista Casa e Jardim	124
Figura 14:	<i>A quinta história</i> (versão revista <i>Senhor</i>)	131
Figura 15:	Hexágonos	134
Figura 16:	Aveia Quaker	144
Figura 17:	Fermento em pó Royal.....	144
Figura 18:	La vache qui rit	145
Figura 19:	Droste.....	145
Figura 20:	<i>Escadaria</i> (1951), de M. C. Escher	153
Figura 21:	Quadrado Mágico de <i>O castelo dos destinos cruzados</i> , de Italo Calvino.....	163
Figura 22:	Quadrado Mágico de Avalovara, de Osman Lins.....	163
Figura 23:	<i>Chiliagon</i> (2012), de Alena Kotzmannova. Fat Gallery, Brno.....	205
Figura 24:	<i>Laço de Moebius I</i> (1961), de M.C. Escher	207

SUMÁRIO

Introdução	14
Capítulo 1: Entre espelhos e abismos	18
1.1 Da intertextualidade.....	19
1.2 <i>Mise en abyme</i> : definições	34
Capítulo 2: Embriões de textos, cirandas de baratas	77
2.1 Baratas e espelhos.....	78
2.2 Baratas e receitas	88
Capítulo 3: Matemática de espelhos ou <i>A quinta história</i>	116
3.1 Baratas em revista (s)	118
3.2 Uma legião de baratas.....	136
3.3 Matemática de baratas	155
Capítulo 4: Uma fita de <i>Moebius</i> ou <i>A paixão segundo G.H.</i>	170
4.1 A eclosão do imago	172
4.2 Itinerários críticos	175
4.3 <i>Ápeiron</i>	194
4.4 Retomadas	212
Considerações finais	219
Referências	223
Anexo: Conto: <i>A quinta história</i> , de Clarice Lispector	235

Introdução



INTRODUÇÃO

Como se fora brincadeira de roda (memória)
Vai o bicho-homem fruto da semente (memória)
Renascer da própria força, própria luz e fé (memória)
Entender que tudo é nosso, sempre esteve em nós (história)

(Gonzaguinha, “Redescobrir”)

A presente pesquisa insere-se nos estudos de intertextualidade e tem por objetivo a compreensão do procedimento narrativo da *mise en abyme* em obras de Clarice Lispector, tais como *Meio cômico, mas eficaz*; *Receita de assassinato (de baratas)*; *A quinta história* e *A paixão segundo G.H.*

Clarice Lispector está entre os autores mais celebrados e estudados da literatura brasileira. Toda essa consagração deve-se à peculiaridade de sua obra de modo a revelar um encontro particular com o público: “os leitores criaram, de Clarice Lispector, uma figura misteriosa e enigmática, colada aos seus livros e imersa nos jogos de linguagem” (CASTRO SILVA, 2012, p. 259).

A literatura clariciana opera com um tecido nada homogêneo, repleto de fragmentos e linhas de fuga que dominam o plano da expressão. O resultado é uma obra inacabada, resgatada na reintegração de um novo cenário, extenso e próprio. Assim, a autora deixa entrever o fato de que por trás da técnica que domina, há todo um projeto de compreensão e revelação de um mundo que se concretiza.

A construção do texto provém da curiosa montagem de achados e perdidos, resíduos de linguagem encaixados nas crescentes multiplicações textuais:

Só trabalhava com o inesperado, o que podia acontecer até mesmo quando estava no cinema. Escrevinhava então, nas costas de um talão de cheques, em lenços de papel ou em envelopes vazios, frases ou textos inteiros. (BORELLI, 1981, p. 82)

Nessa intrigante ciranda, o conjunto textual transmigra por romances, contos e crônicas. O jogo especular da *mise en abyme* reflete-se na repetição de temas que se cruzam por escritas curtas ou extensas, tais como capítulos inteiros de romances que surgem metamorfoseados em artigos de jornais, permeando a escritura: “[...] fragmentos

de seus textos, em diálogo interno, endogâmico, migram incessantemente, criando, a cada nova posição, significantes diferentes” (WALDMAN, 1998, p. 97).

A natureza dos textos claricianos percorre uma espécie de bricolagem e pode ser facilmente intercambiável. Compondo um “sistema de interação errática” (MORICONI, 2001, p. 215), a narrativa de Lispector guia-se por um fluxo de palavras, implicando movimento. Nesse sistema, não há qualquer referência a um ponto central ou a um caminho predeterminado. Por isso, a discussão a respeito dos aspectos intratextuais deve levar em conta o processo de fragmentação presente na própria gênese da obra de Clarice Lispector. Parte e todo são elementos complementares e particulares: “a ambiguidade de totalidade e fração parece ser fundamental para encontrar o modo próprio da construção da obra clariciana” (PONTIERI, 1999, p. 119).

Conforme já observado pela crítica, tais obsessões textuais percorrem os temas, apresentando-se como indagações metafísicas e metalinguísticas. A procura da palavra encontra terreno fértil na nomeação da existência e nas questões identitárias.

Como exemplo desta ciranda de textos, sobressai a figura da barata, reelaborada diversas vezes pelo imaginário da escritora. Retornando de forma multifacetada, tanto em textos breves como as receitas intituladas *Meio cômico, mas eficaz* e *Receita de assassinato (de baratas)*, como no conto *A quinta história* e no romance *A paixão segundo G.H.*, a imagem da barata revela-se como um terreno fértil para o que estamos buscando com esta pesquisa.

Nessa retomada intratextual, despontam fragmentos de conjuntos variados, às vezes alterados com mínimas modificações, com pequenos cortes ou ainda com mudanças radicais, tais como a supressão ou adição de parágrafos inteiros, intrigantes peças de um quebra cabeça: “Processa-se, desse modo, com a recente composição, uma profunda transformação no corpo textual, subsistindo, por vezes, apenas a ideia primeira, bruta” (CURI, 2001, p. 42).

Expandindo-se para além dos espaços ficcionais, a escrita clariciana mostra-se em sua multiplicidade, legando-nos uma produção literária diversificada em crônicas, contos e romances. A realização estética de sua obra manifesta-se no campo da sensibilidade, captando as formas, os ritmos e suas pulsões, oferecendo ao leitor toda rede de relações do espaço da ficção. Assim, buscaremos confrontar os textos escolhidos como *corpus* desta pesquisa, focalizando a *mise en abyme* como força criativa e questionadora na obra de Clarice Lispector.

No primeiro capítulo é apresentada a conceituação da *mise en abyme* sugerida pelos estudiosos, desde os postulados de Andre Gide até leituras mais recentes efetuadas pela crítica. O procedimento da *mise en abyme* desdobra-se em diversas formas de representação, dificultando certo consenso teórico por parte dos investigadores.

Concentramos no segundo capítulo as conceituações e análises das obras em estudo, mais especificamente no que tange às receitas *Meio cômico, mas eficaz* e *Receita de assassinato (de baratas)*. A intrigante estrutura abismal presente nesses dois textos encaminhou nossa discussão em torno da especularidade como possível embrião dos textos seguintes, em consonância com as vozes da crítica. Tais receitas permitiram o vislumbre do processo de amplificação presente na narrativa clariciana.

O conto *A quinta história* é objeto de estudo do terceiro capítulo, em que tratamos do cotejamento das versões publicadas nas revistas *Casa e Jardim* e *Senhor*. O conto apresenta uma estrutura narrativa concêntrica e espiralada, na qual cinco histórias ilustram o jogo especular de um universo obsessivo e invadido novamente pelo motivo das baratas. Tal procedimento serviu de base para discutirmos os efeitos do procedimento abismal do encaixe, presente desde as receitas. Além disso, o alcance teórico da *mise en abyme* permitiu um diálogo com as mais variadas áreas de atuação, como a arte, a filosofia e a matemática, as quais enriqueceram as reflexões apresentadas.

Por fim, no quarto capítulo, abordamos o romance *A paixão segundo G.H.*, ponto final deste novelo narrativo, marcado pelo encontro repulsivo, mas necessário, da escultora G.H. com uma barata, ser que permite uma longa introspecção. Procuramos confrontar as formas e modos de expressão desta narrativa com as anteriores, indicando as confluências e divergências formais e temáticas presentes, confirmadas pelo projeto de uma literatura realizada em abismo e para sempre questionada no universo da crítica.

As narrativas do *corpus* em questão apresentam não apenas um diálogo endogâmico como também uma continuidade crítica, sobretudo com relação a um princípio caro à obra de Clarice Lispector, a *mise en abyme*.

Capítulo 1

Entre espelhos e abismos



1 ENTRE ESPELHOS E ABISMOS

Os espelhos

*Os espelhos acendem o seu brilho todo o dia
Nunca são baços
E mesmo sob a pálpebra da treva
Sua lisa pupila cintila e fita
Como a pupila do gato
Eles nos reflectem. Nunca nos decoram*

*Porém é só na penumbra da hora tardia
Quando a imobilidade se instaura no centro do silêncio
Que à tona dos espelhos aflora
A luz que os habita e nos apaga:
Luz arrancada
Ao interior de um fogo frio e vítreo
(ANDRESEN, 1990, p. 57)*

1.1 Da intertextualidade

Durante a primeira metade do século XIX sobreveio a discussão em torno da existência de duas modernidades distintas, sendo a primeira caracterizada pela ideia burguesa do progresso científico e tecnológico; e a segunda apreendida em relação a um conceito estético, que corroborou para dar vida às chamadas vanguardas, estando, “[...] desde os seus inícios românticos inclinada na direção de atitudes radicais antiburguesas” (CALINESCU, 1999, p. 49). Tal modernidade elegeu o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) como o seu principal teorizador, cuja poesia, centrada na tensão indissolúvel entre passado e presente, tradição e modernidade, materializou uma nova consciência de tempo, intensificando o trabalho com a linguagem poética.

Ao lado de Baudelaire, escritores como Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1898), artistas plásticos como Paul Gauguin (1848-1903), Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Cézanne (1839-1906), entre outros, souberam romper com a visão realista da arte, ao oferecer novas formas de expressão, calcadas na dissonância e na negatividade dos discursos. Este rompimento provocou reações inesperadas, propiciando a abertura para o movimento moderno e as vanguardas das primeiras décadas do século XX.

A incorporação dos ideais estéticos das experiências das vanguardas propiciou a análise do objeto literário em diálogo com as demais manifestações artísticas, engendradas sob o código da intertextualidade. Portanto, a representação literária define-se sistematicamente como um mosaico de referências dos demais sistemas artísticos.

Desse modo, a modernidade estética conta com uma espécie de poética do recorte, ou seja, escrita que se espelha constantemente na sua reescrita, em fragmentos textuais que atuam como peças de um jogo, obstruindo a passagem de ideias gerais e atitudes conclusivas, as quais surgem como repetição no texto literário: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida” (JENNY, 1979, p. 5). Assim, recorrendo à afirmação do poeta Stéphane Mallarmé – “Mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição” (MALLARMÉ apud JENNY, 1979, p. 5) –, assenta-se a prática da intertextualidade como fenômeno que propicia a compreensão e consequentemente, a abordagem da obra literária. Decerto, as perspectivas sobre a intertextualidade interessam particularmente a este estudo, uma vez que a opção pelo recurso intertextual é constantemente adotada na ficção de Clarice Lispector. Sua obra fundamenta-se em uma estrutura bifurcada, em que se destacam um arsenal de citações e alusões que vão desde autores nacionais e estrangeiros, até passagens bíblicas, textos jornalísticos, pinturas, bilhetes, cartas e telegramas, atestando que “o literário não é o único gênero a comprazer a autora” (IANNACE, 2001, p. 21).

Assim, faremos uma explanação teórica acerca da intertextualidade, a fim de embasar, posteriormente, a análise das narrativas claricianas, as quais constituem o *corpus* deste estudo.

O conceito de “intertextualidade” foi adotado e difundido por Julia Kristeva (1941-), nos anos sessenta do século XX, a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin (1895- 1975). O termo foi explicitamente apresentado por Kristeva como uma tradução da noção do dialogismo bakhtiniano, sendo indissociável dos estudos do grupo de teóricos colaboradores da revista francesa *Tel Quel*, fundada em 1960 por Philippe Sollers (1936-).

Ao deter-se nas colocações de Bakhtin acerca do dialogismo, ou seja, do entrecruzamento de vozes presentes em um texto, Kristeva enfatiza umas das descobertas do teórico russo: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64),

instaurando, dessa maneira, a noção de intertextualidade em detrimento da intersubjetividade.

Repensando os pressupostos bakhtinianos a respeito da abordagem da palavra nos interstícios textuais, a autora afirma: “[...] o estatuto da palavra como unidade minimal do texto revela-se como mediador que liga o modelo estrutural ao ambiente cultural (histórico), assim como o regulador da mutação da diacronia em sincronia (em estrutura literária)” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Para a estudiosa, devido à noção de estatuto, a palavra surge “especializada”, relacionando-se com três dimensões (sujeito-destinatário-contexto), num conjunto de “elementos ambivalentes” em diálogo. Nessa concepção, “a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 54), acarretando a ilimitada repetição e reinvenção de formas e conteúdos no espaço dialógico dos textos: “O romance, em particular, exterioriza o diálogo linguístico” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Nesse sentido, o dialogismo bakhtiniano determina a escrita como intertextualidade, ou seja, como subjetividade e comunicatividade, que dá lugar à chamada “ambivalência”, termo que acarreta reciprocamente o envolvimento da história (sociedade) no texto e deste na história, para além de uma compreensão apenas linguística.

A abordagem e significação da intertextualidade fomentada por Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva engendrou, por meio das pesquisas realizadas no circuito da crítica francesa, a difusão de incontáveis teorias que ampliaram a compreensão do conceito, inaugurando novas leituras e estratégias discursivas em suas formas de utilização. Desse modo, o presente capítulo destina-se à apresentação de uma dessas teorias, sem a vaidade de tomá-la como única e definitiva, mas sim com o desejo de percorrê-la, explorando suas potencialidades no que tange ao desenvolvimento e explanação do *corpus* desta pesquisa.

Na profusão de releituras e abordagens acerca da intertextualidade encontram-se os estudos de Roland Barthes (1915-1980) e Michael Riffaterre (1924-2006), os quais delimitam e reduzem o conceito a um campo de ação.

No artigo intitulado *Théorie du texte*, escrito para a *Encyclopaedia Universalis*, Barthes aborda a intertextualidade, relacionando-a com a prática da citação, conforme afirma: “Todo texto é um tecido novo de citações passadas” (BARTHES apud SAMOYAUULT, 2008, p. 23). A afirmação faz repercutir a colocação do poeta Stéphane Mallarmé, supracitada, conservando proximidade com os argumentos de Kristeva: “[...] o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente

localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas em aspas” (BARTHES apud SAMOYAUULT, 2008, p. 24).

O autor recupera o conceito em *Le plaisir du texte* (1973), estendendo-o ao emprego da leitura ao utilizar a obra de Marcel Proust (1871-1922) como uma espécie de medida da leitura relacionada à memória:

Saboreio o reino das fórmulas, a derrubada das origens, a desenvoltura que faz vir o texto anterior do texto ulterior. Compreendo que a obra de Proust é, pelo menos para mim, a obra de referência, a *mathesis*¹ geral, a *mandala* de toda a cosmogonia literária [...] Proust [...] isso não é uma ‘autoridade’; simplesmente uma lembrança circular. E isso é bem o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – que este texto seja Proust, ou o jornal cotidiano, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida. (BARTHES, 1973, p. 59 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 24)

Como se vê, Barthes propõe uma via de mão dupla para a recepção literária, pautada na escritura e leitura, permitindo, assim, a concepção de uma “intertextualidade de superfície”, caracterizada pelo “estudo tipológico e formal dos gestos de retomada” (SAMOYAUULT, 2008, p. 24), e de uma “intertextualidade de profundidade”, marcada, por sua vez, pelo “estudo das numerosas relações nascidas dos contatos dos textos entre si” (SAMOYAUULT, 2008, p. 25).

Em *La production du texte* (1979) e *Sémiotique de la poésie* (1983), Michael Riffaterre amplia o conceito de intertextualidade, direcionando-o para a recepção literária. Para Riffaterre, “o texto poético não se refere ao mundo, mas a outros textos e toda uma outra concepção testemunha de uma ilusão referencial” (RABAU, 2002, p. 60, tradução nossa)².

Nesse sentido, o intertexto, como um efeito de leitura, define-se pela percepção que o leitor tem das relações acerca de uma obra e outra que a precedeu ou a seguiu. Por sua vez, a intertextualidade caracteriza-se pelo “conjunto dos textos que encontramos na memória à leitura de uma dada passagem” (RIFFATERRE, 1981, p. 4 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 25). Desse modo, o texto constitui-se em “um conjunto de pressuposições de outros textos”, dada a necessidade de se compreender o texto a partir de seu intertexto.

Em *Le travail de la citation* (1979), Antoine Compagnon (1950-) apresenta uma sistematização da intertextualidade, ligando-a à esfera da citação. Para

¹ Conhecimento; ciência. Cf. FORLIN, 2005, p. 46.

² Trecho original: “le texte poétique ne réfère pas au monde mais à d’autres textes et tout autre conception témoigne d’une illusion référentielle” (RABAU, 2002, p. 60).

Compagnon, o trabalho da citação na escrita implica a utilização de processos fundamentais no sentido e no enfrentamento com os textos:

A leitura e a escrita, porque dependem da citação e a fazem trabalhar, produzem texto, no seu sentido mais material: volumes. A modalidade de existência da citação é o trabalho. Ou ainda, se a citação é contingente e acidental, o trabalho da citação é necessário, ele é o próprio texto. (COMPAGNON, 1996, p. 34)

Compagnon avalia as práticas de reescritura, oferecendo a noção de texto como colagem ou bricolagem: “toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (COMPAGNON, 1996, p. 29). Nesse sentido, o escritor, como um *bricoleur*, tem a função de citar textos de outrem a fim de construir o seu próprio texto.

Com efeito, a leitura e a percepção de outros universos ficcionais ocorrem com frequência na obra de Clarice Lispector, adquirindo o teor de reinvenção, “num constante e lúdico exercício de interpretação” (GOTLIB, 2001, p. 12). Dentre os inúmeros exemplos, está a crônica “Tortura e glória”, publicada no *Jornal do Brasil* em 2 de setembro de 1967³. A matéria desse texto é reaproveitada, surgindo, com algumas alterações, no conto “Felicidade clandestina”, da coletânea homônima, publicada em 1971. O tema ainda reaparece em “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 24 de fevereiro de 1972.

“Tortura e glória” aborda os esforços que a narradora, já adulta, empreendeu em criança para ler o livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato (1882-1948). Para tanto, precisou driblar a duras penas a antagonista, filha de um proprietário de livraria, “gorda, baixa e sardenta”, que lhe negava o empréstimo do livro: “Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia” (LISPECTOR, 1999, p. 27). O intento sádico⁴ é interrompido pela mãe da garota, que, finalmente, põe um ponto final à “tortura”, obrigando-a a entregar o livro tão desejado. É Ricardo Iannace quem observa:

[...] se antes a protagonista estava sob o domínio da filha do livreiro, agora, na posição de narradora, exerce pleno controle sobre o leitor. Passa de amante a construtora do texto, jogando cautelosamente com os sentidos daquele que está imerso no objeto de ficção. Pois a leitura de ‘Felicidade clandestina’ implica a de *Reinações de Narizinho*, que por sua vez dialoga com os contos de Perrault, dos Irmãos Grimm, as

³ No período de 19 de agosto de 1967 a 29 de dezembro de 1973, Clarice Lispector colaborou com uma coluna semanal no *Jornal do Brasil*, a convite do jornalista Alberto Dines. As crônicas publicadas durante este período foram reunidas no volume *A descoberta do mundo* (1984).

⁴ Cf. ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 1999. Col. Ensaios de Cultura, 17.

fábulas de Andersen, de La Fontaine... E nesta confluência de histórias insere-se justamente o conto intertextual de Clarice Lispector. (IANNACE, 2001, p. 49)

As observações de Iannace confirmam o cruzamento de vozes e leituras que perpassam a fabulação da autora, evidenciada, sobremaneira, pela presença da obra lobatiana. A modificação do papel de leitora para o de escritora faz permanecer a paixão por Monteiro Lobato, como se nota em “Fidelidade”, pequeno texto publicado no *Jornal do Brasil*, em 12 de outubro de 1968: “Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro Lobato me traz luz” (LISPECTOR, 1999, p. 142).

Acresce que, ao abordar a história da garota ansiosa por ler *Reinações de Narizinho*, a autora aborda, em verdade, a significação do ato de leitura e escrita, na medida em que nos mostra um “catálogo aberto em citações” (NOLASCO, 2004, p. 163).

Na esteira do que afirma Compagnon (1996), a citação nada mais é do que um vestígio e uma referencialidade, sutilmente capaz de apresentar ao leitor o pensamento e as preferências de cada autor: “E como se confecciona uma bibliografia? Ela é o catálogo dos textos lidos pelo autor enquanto o projeto atual de escrita o conduz, logo, necessariamente limitada e incompleta” (1996, p. 75-76).

O estudioso toma como exemplo da exploração de reescritura o conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Jorge Luis Borges (1899-1986), inserido no volume *Ficções* (1944). Nesta narrativa, Borges apresenta as estratégias obsessivas que o personagem Pierre Menard adota a fim de tentar recriar em sua ficção o mesmo procedimento estilístico de Miguel de Cervantes (1547-1616) em *Dom Quixote*: “Sua admirável ambição era reproduzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 1974, p. 67 apud COMPAGNON, 1996, p. 32).

Tarefa que resulta impossível, a atitude de Menard corrobora a discussão do papel do leitor e a possibilidade do intertexto no século XX, isto é, numa época já contaminada pela obra de Cervantes. Com isso, o enredo borgiano toca na questão da aderência de um texto dentro de um novo contexto e nas perspectivas de absorção e transformação textuais: “Esse é o ponto limite para o qual tenderia uma escrita que,

enquanto reescrita, se concebesse até o fim como devir do ato de citação” (COMPAGNON, 1996, p. 32).

Os apontamentos de Compagnon acerca da citação nos levam a outro dos contos do volume *Ficções*, de Jorge Luis Borges. Em “A biblioteca de Babel”, a conhecida metáfora da biblioteca rumo ao universo atua como fonte literária inesgotável, contendo uma infinidade de livros:

O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêm-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. (BORGES, 1999, p. 38)

Nessa “biblioteca interminável”, Borges alude à literatura como uma espécie de manancial de todo autor, em referência à consulta e citação contínuas no que tange à elaboração dos textos. O narrador borgiano refere-se a “noções de análise combinatória, ilustradas por exemplos de variantes com repetição ilimitada” (BORGES, 1999, p. 40) para expor a ideia de que uma obra contém a recriação de todas as outras obras, citadas e referenciadas, em combinação aleatória dos mesmos procedimentos:

Esses exemplos permitiram que um bibliotecário de gênio descobrisse a lei fundamental da Biblioteca. [...] Dessas premissas incontrovertíveis deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. (BORGES, 1999, p. 40)

Sistematiza-se aqui o modelo de toda escritura literária, uma vez que os livros conservam, portanto, infinitas possibilidades, em que colagem e citação se enlaçam, numa espécie de jogo infantil de recortar e colar: “[...] uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel [...]. Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertenço, e é um mundo de papel” (COMPAGNON, 1996, p. 12). Tais aspectos discutidos por Compagnon serão recuperados ao longo deste trabalho, no decorrer da análise do *corpus*, à proporção que puderem colaborar para o melhor entendimento da construção *en abyme* presente nas narrativas de Clarice Lispector.

O modo lúdico de que nos fala Compagnon, essencialmente babélico na relação com a palavra, é o que caracteriza a escrita de nossa autora. Nela, a recorrência a outros escritores e a si mesma é um traço constante, marcado pela “transmigração autointertextual” que interessa à natureza deste estudo.

A movência de textos “conscientemente praticada” (NOLASCO, 2004, p. 172) reverbera uma literatura “nômade e clandestina”, já anunciada na infância da escritora, na composição de enredos intermináveis: “[...] quando chegava em um ponto impossível, por exemplo, todos os personagens mortos, eu pegava. E dizia: ‘Não estavam bem mortos’. E continuava” (GOTLIB, 1995, p. 84 apud NOLASCO, 2004, p. 156).

A brincadeira infantil da contação de histórias inacabadas pode bem caracterizar a prática clariciana, espécie de ciranda textual infinita, que, semelhante à “tesoura e cola” de Compagnon, inventa, recorta e recria enredos no eterno movimento “[...] de citações sem aspas e de empréstimos textuais de si mesma e do outro” (NOLASCO, 2004, p. 156).

A exemplo da prática de reescrita e retomada intratextual estão as obras *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Água viva* (1973), as quais apresentam grande parte das crônicas presentes no volume *A descoberta do mundo* (1984). Conforme já mencionamos, este livro agrupa os textos publicados no *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973. Nesta época, a autora “[...] escrevia o livro *Uma aprendizagem* e recolhia notas para o *Água viva* e, às vezes, não tendo o que publicar no *Jornal*, ali publicava ‘pedaços’ dos livros” (NOLASCO, 2004, p. 172).

Nessa teia nômade, caracterizada por tecer o inacabado, há a conhecida “cena-fragmento” da “moça e o cavalo”, que transmigra do início do romance *A cidade sitiada* (1949) (capítulo intitulado “O morro do pasto”) para as páginas de *A paixão segundo G.H.* (1964). Do mesmo modo, o conto “Seco estudo de cavalos”, de *Onde estivestes de noite* (1974), desloca-se para *Água viva* (1973). É importante salientar que tais procedimentos discursivos estendem-se por repetições e acréscimos⁵, trazendo, na fatura diversificada, os sentidos anteriores:

[...] o gesto repetir-escrever reforça o fato de que a escrita, para se arquivar enquanto escrita, precisa antes se desarquivar, ou seja, tornar públicos seus restos, a prática mesma de o fazer, os traços da mão da escritora, a memória e o esquecimento, as falhas, o que presta e o que não presta, o desejo e a morte. (NOLASCO, 2004, p. 174)

No estudo intitulado *A escritura nômade em Clarice Lispector* (2001), Simone Curi também observa o aspecto de nomadismo presente na obra clariciana, apoiando-se

⁵ Por repetição, entendemos a retomada de um fragmento, que surge com “[...] uma nova roupagem enquanto texto” (NOLASCO, 2004, p. 174); por acréscimo, tem-se a “escrita colada”, na qual “[...] fragmentos migram aleatoriamente por sua obra” (NOLASCO, 2004, p. 174).

nas teorias de Gilles Deleuze (1925-2004) e Félix Guattari (1930-1992) desenvolvidas em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997).

A pesquisadora reforça a condição de “movimento absoluto” do ser nômade, em oposição a qualquer deslocamento de um ponto de partida ou chegada. Nesse sentido, “nômade é aquele que não se move” (2001, p. 24), é “puro movimento, extático” (2001, p. 34). Diferentemente da condição do ser errante ou do *flâneur*, o nômade rende-se ao espaço intermediário do “fluxo da viagem” (2001, p. 77). Nesse sentido, o recurso de autocitação opera efeitos de *bricolage* na obra de Clarice Lispector, num movimento que ocorre em um mesmo lugar: “É a escritura que funda uma territorialidade própria, sem pontos e sem centros, simplesmente conjugada ao movimento” (CURI, 2001, p. 77).

A título de ilustração, Curi (2001) recorre a dois dos “signos-temáticos” do itinerário ficcional de Clarice Lispector, o cavalo e o ovo. O movimento de tais signos surge no ponto de vista da forma e da produção, bem como no cruzamento dos textos “Estudo de cavalos” e “O ovo e a galinha”, respectivamente retirados das produções de *Onde estivestes de noite* (1974) e *A legião estrangeira* (1964).

Em “Estudo de cavalos”⁶, Curi (2001) aborda o desdobramento da escrita que vai do jornalístico ao literário, observando o filão interno da narrativa, no regresso contínuo do texto ao texto. A pesquisadora lembra que já em *Perto do coração selvagem* o cavalo surgira em consonância à protagonista Joana, retornando com mais intensidade nas trajetórias de personagens seguintes, como Lucrécia e G.H.

As composições de *Onde estivestes de noite* figuram como uma espécie de colcha de retalhos, costuradas e alinhavadas heterogeneamente, “[...] tornando-se um corpo despersonalizado” (CURI, 2001, p. 146), como se observa com os textos “Silêncio”, publicado anteriormente em 24/08/1968, no *Jornal do Brasil* com o título de “Noite na montanha”; “Um caso complicado”, publicado no mesmo jornal em 03/02/1973 como “Um caso para Nelson Rodrigues” e também reaproveitado em *A via crucis do corpo* (1974) com o título “Antes da ponte Rio-Niterói”; “Tanta mansidão”, publicado como “A alegria mansa-trecho” (*Jornal do Brasil*, 04/05/1968), surgindo depois na narrativa de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em 1969, entre outros.

⁶ Em 04/08/1973, Clarice Lispector publica, no *Jornal do Brasil*, “Estudo de cavalos”. No ano seguinte, 1974, o texto é alocado, com pequenas alterações, na coletânea *Onde estivestes de noite*, com o título de “Seco estudo de cavalos”.

Já em “O ovo e a galinha”⁷ o estudo de Simone Curi (2001) percorre o diálogo intertextual que se estabelece entre o texto de Clarice e o poema “O ovo de galinha”, publicado em 1961 por João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Ambos os autores utilizam o olhar no desvelamento do ovo e são capazes de transcender a materialidade do cotidiano.

Na poética cabralina o ovo aparece de forma compacta, nu, empiricamente valorizado, como se nota no seguinte fragmento:

Ao olho mostra a integridade
de uma coisa num bloco, um ovo
Numa só matéria, unitária,
maciçamente ovo, num todo.
sem mostrar um dentro e um fora,
tal como as pedras, sem miolo:
e só miolo: o dentro e o fora
integralmente no contorno. (NETO, 1995, p. 302 apud CURI,
2001, p. 131)

Da mesma maneira, a narrativa clariciana utiliza o olhar como instrumento de conhecimento: “De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo: mal vejo o ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios” (LISPECTOR, 1992, p. 228 apud CURI, 2001, p. 132). Nesse “tratado poético sobre o olhar”, como chamou José Miguel Wisnik (1988, p. 285), resta-nos o ovo e a escrita clariciana como um devir⁸:

Escrever, para Clarice, é deslocar-se entre a máquina e o animal, encarnando seus processos orgânico-mecânicos simultaneamente, fazendo devir uma máquina de expressão, que por vezes se consome junto ao que produz, outras, como um aparato alucinado, veloz, descarrila sobre seu objeto, arrebatando-o. (CURI, 2001, p. 149)

Em linhas gerais, a literatura de Clarice Lispector recorre ao procedimento semelhante a um “enxerto”, espécie de *patchwork*⁹ em que fragmentos migram de um texto para outro, ilustrando o processo repetitivo e obsessivo da escritora.

A noção de prática textual como “enxerto” é abordada por Laurent Jenny (1949-) no ensaio “A estratégia da forma” (1979). A partir dos apontamentos de Julia

⁷ “O ovo e a galinha” foi primeiramente publicado nos *Cadernos Brasileiros*, em 1963. No ano seguinte reaparece dividido em três partes nas páginas de *A legião estrangeira* e, finalmente, nos dias 05, 12 e 19 de Julho de 1969, no *Jornal do Brasil*, com o título de “Atualidade do ovo e a galinha”. Cf. CURI, 2001, p. 126. O texto foi utilizado por Clarice Lispector na participação do I Congresso Mundial de Bruxaria, realizado em Bogotá, Colômbia, no ano de 1975.

⁸ “A noção de devir nada tem a ver com a fê, com a autoridade, com o sobre-humano, talvez, todo o contrário, sua condição seja a de deixar de crer para poder acreditar. A razão reencontra na matéria o ser, desvirtuando o binarismo corpo/espírito” (CURI, 2001, p. 237).

⁹ Do inglês, “miscelânea”; trabalho feito com retalhos.

Kristeva e Roland Barthes, o estudioso retoma o conceito de intertextualidade, observando o trabalho de transformação e assimilação presentes na obra literária. Tal trabalho, segundo Jenny, opera-se por um “texto centralizador” e detentor de sentido.

Assim, ampliando as colocações de Kristeva, o crítico afirma: “O termo ‘intertextualidade’ seria, aliás, pouco adequado, uma vez que a relação se estabeleceria entre dois sistemas significantes ‘abertos’, e não entre dois textos” (JENNY, 1979, p. 20). O exercício intertextual fundamentaria-se, portanto, em torno de um “enxerto”, alojado numa “moldura narrativa coerente”, cujo princípio fundamentaria-se em “fazer caber vários textos num só, sem que se destruam mutuamente” (JENNY, 1979, p. 23). Em outras palavras, “Há intertextualidade quando o texto reformula um outro texto e não somente quando ele é portador de uma alusão que ele não modifica” (RABAU, 2002, p. 65, tradução nossa).¹⁰ Jenny atenta para o fato de que a escolha de se conservar os intertextos como “totalidade estruturada” depende das épocas e costumes, bem como dos enquadramentos estruturais. O autor lembra que tais exigências podem afrouxar-se “à medida que a noção moderna de texto se distende” (JENNY, 1979, p. 23), corroborando, assim, a renúncia ao enquadramento. Como exemplo, o estudioso recorre a *Exercices de style* (1947), de Raymond Queneau (1903-1976), obra que expõe variações de escrita, de modo a apresentar noventa e nove versões diferentes para um mesmo tema. Este assunto será abordado no capítulo três deste trabalho, quando desenvolvermos a análise do conto *A quinta história*, de Clarice Lispector, o qual apresenta semelhanças com a prática utilizada por Queneau.

No que tange à obra clariciana, as referências são inseridas na “moldura narrativa”, sem perda ou prejuízo, como bem se observa com as crônicas, as quais se deslocam “do panteão da crônica para construir fragmentos de livros e/ou capítulos inteiros dos mesmos” (NOLASCO, 2001, p. 82). Confirma-se, desse modo, o rearranjo textual da obra, a exigir, consequentemente, uma nova postura do leitor: “[...] essa prática escritural veio a exigir do leitor que também ele rearranjasse, através de sua leitura, esses textos-fragmentos, para alcançar seu desejo (ou sentido) buscado” (NOLASCO, 2001, p. 82).

O movimento fundamentado pelos trabalhos de Laurent Jenny torna-se mais preciso e sistematizado com o ponto de vista inaugurado pelo estudo *Palimpsestes: la*

¹⁰ Trecho original: “Il y a intertextualité quand le texte retravaille un autre texte et non pas seulement quand il est porteur d’une allusion qu’il ne modifie pas” (RABAU, 2002, p. 65).

littérature au second degré (1982), de Gérard Genette (1930-). Com Genette, o conceito de intertextualidade não é somente extensivo e já não serve para demarcar os limites da literariedade, restituindo-se, portanto, como parte de uma noção mais ampla, que o teórico denomina “transtextualidade”, explicada do seguinte modo: “tudo o que o coloca (o texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1982, p. 7).

Na gama de práticas transtextuais expostas por Genette estariam cinco procedimentos: a intertextualidade, marcada pela ligação de co-presença entre dois ou mais textos; a paratextualidade, caracterizada pelo leque de elementos envolvidos com o título, subtítulo, prefácio, posfácio, epígrafe, etc; a metatextualidade, pautada pela relação de comentário de um texto a outro; a hipertextualidade, relação que liga um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), surgindo daí o circuito de texto de “segundo grau” ou derivado de outro já preexistente; a arquitextualidade, fixada pelo caráter taxonômico e genérico, que pode determinar o estatuto de um texto presente no título ou subtítulo de uma obra. O estudioso atenta para o caráter não estanque de tais procedimentos e, sobretudo, para a presença de uma certa interatividade entre eles.

Para o teórico, as obras literárias caracterizariam-se pela presença massiva da retomada de outras obras, o que justifica a metáfora “palimpsesto” contida no título de seu estudo: “O palimpsesto é um manuscrito do qual se apagou a primeira escrita para poder aí escrever outro texto.” (RABAU, 2002, p. 69, tradução nossa)¹¹.

Genette apresenta as possibilidades de transformação textual, colocando em ordem duas operações: a redução e o acréscimo ou amplificação. Esta última será objeto do capítulo seguinte deste trabalho, quando tratarmos das receitas claricianas *Meio cômico, mas eficaz* e *Receita de assassinato (de baratas)*.

Em *A intertextualidade* (2008), a crítica francesa Tiphaine Samoyault (1968-) reelabora o conceito, partindo da noção de memória. Para a estudiosa, a memória implica muito mais do que uma simples retomada de textos, mas, sobretudo, a dinâmica de uma escrita permutada entre o jogo do antigo e do novo:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. (SAMOYULT, 2008, p. 47)

¹¹ Trecho original: “Le palimpseste est un manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir y écrire un autre texte” (RABAU, 2002, p. 69).

Assim, no capítulo “A memória da literatura”, Samoyault expõe os tipos de práticas textuais arroladas por Gérard Genette acerca da intertextualidade e hipertextualidade. Inseridos no primeiro grupo estariam os procedimentos de citação, plágio, alusão e referência pela “relação de co-presença (A está presente no texto B)” (SAMOYAUULT, 2008, p. 48); já a paródia e o pastiche ocupariam a esfera da hipertextualidade devido à “relação de derivação (A é retomado e transformado em B [...])” (SAMOYAUULT, 2008, p. 48). Por sua vez, as operações de integração/colagem dariam ênfase aos “fatores de heterogeneidade textual”, fundamentados “[...] na análise do liame entre os dois textos co-presentes” (SAMOYAUULT, 2008, p. 59).

Apostando sempre na ideia da memória da escritura, ponto fundamental da intertextualidade, Samoyault enfatiza as duas propostas presentes na história da literatura, “Tudo está dito” e “Digo-o como meu”, conforme consta na abertura de *Caractères* (1688), de Jean de La Bruyère (1645-1696): “Tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam” (apud SAMOYAUULT, 2008, p. 68).

Assim, escrever significa reescrever, ato que registra a “criação continuada”, espécie de jogo responsável pelo aspecto lúdico da literatura. Nesse jogo, referências e modelos são colocados em cena, dando novo sentido à apropriação. Não é por acaso que a certidão de nascimento do romance moderno remonte à obra *Dom Quixote de La Mancha*, de Cervantes, novela de cavalaria sustentada pela paródia, inserindo a intertextualidade na origem romanesca.

A memória e seu funcionamento no âmbito da intertextualidade é também tema do estudo *Voleurs de mots* (1985), do psicanalista francês Michel Schneider (1944-). A psicanálise é o pano de fundo para a abordagem acerca da apropriação, ou seja, das complexas relações evidentes entre o eu e o outro na prática de leitura-escritura.

O autor identifica os sistemas de oposição presentes no intertexto, tais como “um texto pelo outro” (plágio), “um texto sob o outro” (palimpsesto) e ainda “um texto como o outro” (pastiche), substituindo, desse modo, o termo intertextualidade. Na esteira de Bakhtin, o conceito de alteridade constitui, na teoria de Schneider, uma das medidas da intertextualidade, uma vez que a apropriação daquilo que vem de outrem pode atuar como constituinte do sujeito:

De quê é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De quê é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens

incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu. (SCHNEIDER, 1985, p. 12 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 41)

O alcance da teoria de Michel Schneider lança luzes que interessam diretamente a esta pesquisa, no que tange aos processos de apropriação presentes na obra clariciana.

Grande parte da crítica já procurou registrar a correlação estabelecida entre textos de Clarice Lispector e romances e contos de escritoras como Katherine Mansfield (1888-1923) e Virginia Woolf (1882-1941). Tais leituras contribuíram para a formação intelectual da autora, alterando, por vezes, sua condição pessoal, bem como deixando marcas singulares em sua escrita.

É conhecido o fato do quanto a obra de Mansfield impressionou Clarice, levando-a a apresentar reações bem peculiares registradas na crônica “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”¹² e na carta ao amigo Lúcio Cardoso: “Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu!” (LISPECTOR, 1999e, p. 453); “Que coisa absolutamente extraordinária que ela é!” (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p. 190).

Frequentemente os críticos discorrem sobre as semelhanças entre os contos “Bliss”, de Katherine Mansfield e “Amor”, de Clarice Lispector, procurando encontrar traços que justifiquem a questão do feminino entre as duas obras:

Passagens de explosão de felicidade, quando as personagens não cabem em si mesmas e parecem cintilar podem ser lidas, tanto em Mansfield quanto em Clarice, como extrapolações dos papéis sociais estabelecidos para a mulher. (LIMA, 2007, p. 62)

A cumplicidade entre as duas narrativas decorre da caracterização de suas protagonistas, Berta e Ana, mulheres inquietas na rotina problemática do lar e do casamento, bem como da ambientação intimista criada pelas autoras, já que no questionamento do cotidiano, ambas as personagens recolhem-se no jardim e “de repente, sentem que algo de estranho está para acontecer” (GOTLIB, 1995, p. 152).

Ricardo Iannace pontua a escolha das duas autoras pela atmosfera passível de estranhamentos, cujos liames surgem a partir da ambiência doméstica presente em cada uma das narrativas, confirmando a presença do intertexto:

[...] considerar que ‘Amor’ se constrói num plano paralelo ao conto “Bliss” significa depreendê-lo como um acabado intertexto, isto é, concentrado no núcleo temático e no processo de efeitos estilísticos que Clarice, a seu modo, tem em comum com a escritora neozelandesa. (IANNACE, 2001, p. 63)

¹² Escrita ao *Jornal do Brasil*, em 24 de fevereiro de 1973.

Como se vê, a identificação de Lispector pela escrita de Mansfield aponta para o processo de alteridade que baliza a literatura de cada sujeito que se faz escritor.

Virginia Woolf também eclode nas páginas da produção jornalística de Clarice Lispector, embora no início de sua carreira literária tenha negado qualquer afinidade com a escritora inglesa¹³. A título de exemplo, observemos o texto *A irmã de Shakespeare*, publicado em 22 de maio de 1952 na coluna feminina do semanário *Comício*. Nessa produção, a autora, sob o pseudônimo de Tereza Quadros confabula com as leitoras a respeito de *Um teto todo seu*, obra publicada em 1928 por Woolf:

Uma escritora inglesa – Virginia Woolf – querendo provar que mulher nenhuma, na época de Shakespeare, poderia ter escrito as peças de Shakespeare, inventou, para este último, uma irmã que se chamaria Judith. [...] Judith não seria mandada para a escola. E ninguém lê em latim sem ao menos saber as declinações. Às vezes, como tinha tanto desejo de aprender, pegava nos livros do irmão. Os pais intervinham: mandavam-na cerzir meias ou vigiar o assado. (LISPECTOR, 2006, p. 125)

Como se sabe, o ensaio de Virginia Woolf foi o resultado de duas conferências que a escritora realizou na Inglaterra, em estabelecimentos de ensino para as mulheres de sua época. É importante sinalizarmos que a escritora inglesa toca em questões bastante polêmicas do período elizabetano, repensando o lugar da mulher frente ao trabalho, sempre nivelado por papéis sociais atribuídos aos sexos.

Clarice, por sua vez, apropria-se das ideias de Woolf, demonstrando estar atenta em relação às leitoras no que tange aos impasses enfrentados por estas no âmbito social e familiar. Conforme sinaliza Compagnon, “apropriar-se seria menos tomar que se retomar, menos tomar posse de outrem que de si” (1996, p. 94).

Diante disso, a intertextualidade deve ser compreendida como um procedimento dialógico, no qual outros textos são inseridos ou permutados na obra do autor: “A noção de alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros” (SAMOYAUULT, 2008, p. 20).

Nesse sentido, a alteridade caminha lado a lado ao artefato da escrita clariciana, restando à autora, espécie de Penélope das letras, tecer e destecer os textos, alinhavando-os na proliferação de imagens e motivos errantes, os quais retornam obsessivamente. Conforme afirma Gilberto Figueiredo Martins: “Em Clarice, o desejo-

¹³ “Não gosto quando dizem que tenho afinidade com Virginia Woolf (só a li, aliás, depois de escrever o meu primeiro livro): é que não quero perdoar o fato de ela se ter suicidado. O horrível dever é ir até o fim” (LISPECTOR, 1999, p. 367 apud MOSER, 2009, p. 205).

de-ser-com-o-outro é às vezes tão radical que se torna desejo-de-ser-o-outro” (2010, p. 19), como se nota nas palavras do narrador Rodrigo S.M, em *A hora da estrela*: “É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esqualido igual a ela” (LISPECTOR, 1998, p. 29)¹⁴.

A intertextualidade equivale, por certo, a um meio que propicia à narrativa clariciana interagir, reaproveitando outros textos, sejam eles de outrem ou de si mesmo, manifestando-se, dessa forma, como trabalho estético capaz de provocar reflexões sobre o modo de escrita. Como veremos, os jogos textuais empreendidos pela autora inserem sua obra num novo patamar literário, fazendo de sua literatura “um rio que inaugura o seu próprio curso para, como a serpente uróboro, desaguar na nascente” (SANTIAGO, 2004, p. 233).

Concluindo, então, essa primeira parte acerca da fundamentação teórica da intertextualidade, acredita-se ter sido possível descrever esse processo como condição recorrente e fundamental da literatura de Clarice Lispector.

Na sequência, entraremos na discussão em torno do procedimento da *mise en abyme*, uma das formas de intertextualidade, talvez a mais presente no *corpus* deste trabalho, levando-se em conta a possibilidade da especularidade como traço maior da obra clariciana.

1.2 *Mise en abyme*: definições

É curioso quando o procedimento da intertextualidade se pauta no trabalho de resgate de textos de um mesmo autor, reescrevendo-se em outro texto, no movimento de remissão à própria obra, dando origem ao fenômeno da chamada autotextualidade ou intratextualidade, conforme a nomenclatura de Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982). Como exercício de reenvio a outros textos, a autotextualidade ou intratextualidade constitui-se numa forma específica de transtextualidade, apresentando especificidades.

Frequentemente os teóricos discriminam “intertextualidade interna” e “externa”, como é o caso de Jean Ricardou (1932-) em *Pour une théorie du nouveau roman* (1971). Ao discutir a unidade da obra literária e a noção de autor, Ricardou estabelece

¹⁴ O mesmo movimento pode ser visto na crônica “Em busca do outro” (*Jornal do Brasil*, 20/07/1968): “Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada” (LISPECTOR, 1999, p. 119).

as diferenças, indicando a “intertextualidade externa” como a relação de um texto com outro texto, distinguindo-a da “intertextualidade interna”, cuja relação é pautada por um texto consigo mesmo¹⁵.

No colóquio sobre o escritor Claude Simon (1913-2005) ocorrido em Cerisy-la-Salle (1974), o estudioso ainda determina a “intertextualidade geral”, caracterizada como as relações intertextuais entre textos de autores diferentes, e a “intertextualidade restrita”, por sua vez, demarcada pelas relações entre textos de um mesmo autor¹⁶.

A partir da distinção postulada por Ricardou, o teórico Lucien Dallenbach (1949-), no ensaio “Intertexto e autotexto” (1979) admite a existência da chamada “intertextualidade autárquica”, designando-a por “autotextualidade”, como o fez Gérard Genette.

Em sua especificidade, o fenômeno do autotexto pode ser caracterizado como uma “reduplicação interna” da obra literária, no sistema das “relações possíveis dum texto consigo mesmo” (DALLENBACH, 1979, p. 52), ao desdobrar a narrativa toda ou em parte sob as dimensões “literal” (a do texto, no sentido estrito) ou “referencial” (a da ficção).

Em seguida, Dallenbach inicia a discussão a respeito da *mise en abyme*, procedimento que concebe como “autotexto particular” (DALLENBACH, 1979, p. 53), retomando os apontamentos do escritor André Gide (1869-1951).

A imagem *en abyme* que seduz Gide é oriunda da heráldica e representa um escudo contendo em seu centro uma espécie de miniatura de si mesmo, de modo a indicar um processo de profundidade e infinito, o que parece sugerir, no campo literário, noções de reflexo, espelhamento:

Gosto que em uma obra de arte se encontre assim transposto, à escala dos personagens, o pano de fundo desta obra. Nada o esclarece melhor nem estabelece mais seguramente todas as proporções do conjunto. Assim, nos quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e escuro reflete, por sua vez, o interior de um cômodo onde se representa a cena pintada. Assim, no quadro das *Meninas* de Velásquez (mas um pouco diferentemente). Enfim, em literatura, em *Hamlet*, a cena da comédia; e alhures em muitas outras peças. Em *Wilhelm Meiste*, as cenas de marionetes ou da festa no castelo. Na *Queda da casa de Usher*, a leitura que se faz à Roderick, etc. Nenhum desses exemplos é justo. O que o seria muito mais, o que diria melhor o que eu quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e em *La tentative*, é a comparação com esse artifício do brasão que consiste,

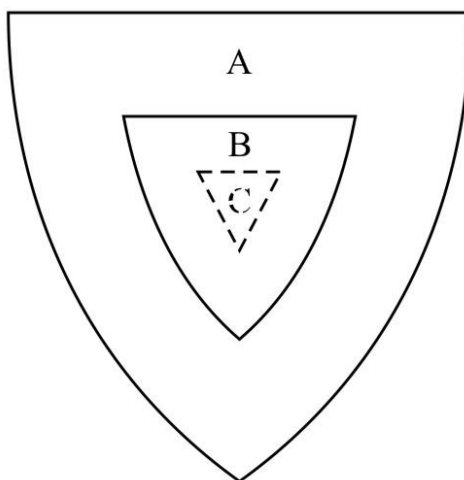
¹⁵ Cf. Ricardou (1971) apud Dallenbach (1979).

¹⁶ Cf. Ricardou (1974) apud Dallenbach (1979).

no primeiro, em colocar um segundo ‘em abismo’. (GIDE, 1948, p. 41 apud DALLENBACH, 1977, p. 15, tradução nossa)¹⁷

De acordo com os heraldistas, o escudo é o elemento central do brasão; é nele que estão contidos os caracteres distintivos¹⁸. O termo *abyme*, por sua vez, alude ao centro do escudo, quando as peças aí inseridas portam dimensões menores, revelando um espaço de miniaturização de figuras, configuração que levou Gide a perfilhar por analogia o procedimento do encaixe narrativo.

Figura 1: O brasão



Fonte: (DALLENBACH, 1977, p. 143)

Não são poucos os estudiosos que se debruçaram sobre o procedimento da *mise en abyme* e sua especularidade, haja vista a diversidade de expressões utilizadas, conferindo ao termo riqueza simbólica e estrutural advinda de domínios artísticos diversos. Para além da famosa comparação gidiana com o brasão, é possível encontrarmos os termos “*réfractions*”¹⁹, no vocabulário de Michel Butor²⁰; “*procédé de*

¹⁷ Trecho original: “*J’aime assez qu’en une œuvre d’art on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l’éclaire mieux et n’établit plus sûrement toutes les proportions de l’ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l’intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d’autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans La chute de la maison Usher, la lecture que l’on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n’est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j’ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La tentative, c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second ‘en abyme’.*” (GIDE, 1948, p. 41 apud DALLENBACH, 1977, p. 15).

¹⁸ Cf. ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins. *Armorial lusitano: genealogia e heráldica*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1961.

¹⁹ Do francês, “refração”.

²⁰ BUTOR, Michel. *Répertoire III*. Paris: Éd. de Minuit, 1968.

repli ou de réflexion”²¹, nos dizeres de Claude-Edmonde Magny²²; “*composition*” e “*construction en abyme*”²³, nos estudos de Pierre Lafille²⁴; “*jeux de miroirs parfois byzantins*”²⁵, no entendimento de Michel Raimond²⁶; “*miroir*”²⁷, na abordagem de Jean Ricardou²⁸ e ainda o verbo “*réfléchir*”²⁹ e a palavra “*reflet*”³⁰ no que tange aos estudos realizados pelos autores da *Rhétorique générale*³¹.

Em *Sobre os espelhos e outros ensaios* (1985), Umberto Eco dedica-se à questão, definindo espelho como “qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente” (1989, p. 13). Tal superfície pode ser plana ou curva, sólida ou líquida, capaz de captar e revelar imagens em sua suprema singularidade.

Na esteira da semiótica, Eco estabelece uma espécie de “pragmática do espelho”, atentando para a relação de dependência que o espelho, como um fenômeno físico, mantém com o objeto. Desse modo, conclui que o fenômeno especular não constitui um signo, visto que não se pode universalizá-lo:

Se o espelho nomeia (mas, claramente, trata-se de uma metáfora), ele nomeia um só objeto que está na sua frente. Em outras palavras, o que quer que seja uma imagem especular, esta é determinada nas suas origens e na sua subsistência física por um objeto a que chamaremos referente da imagem. (ECO, 1989, p. 21)

A metáfora do espelho também esteve presente na esfera da psicanálise nos trabalhos desenvolvidos por Jacques Lacan (1901-1981). O estudo lacaniano foi intitulado “O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” e apresentado pelo autor em julho de 1949, em Zurique, na ocasião do XVI Congresso Internacional de Psicanálise. Para Lacan, o espelho é abordado como um fenômeno demarcador dos limites entre a instância imaginária e simbólica, compreendendo três fases ou estágios na vida da criança, entre os seis e oito meses de idade: num primeiro momento, a criança parece confundir a imagem especular com a realidade; já numa segunda fase ela entende que se trata de

²¹ Do francês, “procedimento de recuo ou de reflexão”.

²² CE MAGNY. *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Éd. du Seuil, 1950. (Pode-se dizer que é Magny quem estabelece definitivamente a expressão *mise en abyme* na crítica literária. Cf. *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*. Paris: Encyclopédie Universalis et Albin Michel, 1997).

²³ Do francês, “composição” e “construção em abismo”.

²⁴ LAFILLE, Pierre. *André Gide romancier*. Paris: Hachette, 1954.

²⁵ Do francês, “jogos de espelhos às vezes bizantinos”.

²⁶ RAIMOND, Michel. *La crise du roman*. Paris: Corti, 1966.

²⁷ Do francês, “espelho”.

²⁸ RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Éd. du Seuil, 1967.

²⁹ Do francês, “refletir”.

³⁰ Do francês, “reflexo”.

³¹ DUBOIS, Jacques. *et al. Rhétorique générale*. Paris: Librairie Larousse, 1970.

uma imagem e, posteriormente, absorve e compreende o reflexo como seu. Nesse sentido, a percepção do corpo e a experiência especular revelam-se imbricadas, como partes constituintes da subjetividade³².

A fim de explicar e tornar mais clara a especularidade da figura heráldica tomada por Gide, Dallenbach (1972) atenta para as comparações à exaustão com as bonecas russas e as caixas chinesas, as quais se engendram umas às outras, bem como as pirâmides mexicanas, que se encaixam e se refletem mutuamente; os cartazes publicitários, reproduzindo seus motivos ao infinito e em perspectiva e ainda a famosa fita de Moebius, cujas faces interna e externa permutam-se, invertendo sua identidade.

A pluralidade de comparações em torno do conceito de *mise en abyme* e sua especularidade permite acrescentarmos a chamada Geometria dos fractais, teoria elaborada pelo matemático polonês Benoît Mandelbrot (1924-2010) em 1975. Proveniente do latim *fractus*, o termo “fractal” deriva do verbo *frangere*, cujas significações abrangem os sentidos de quebrar, fender-se, ou seja, “criar fragmentos irregulares, fragmentar” (BARBOSA, 2002, p. 9). Diante desta noção, Mandelbrot desenvolveu estudos de formas e padrões geométricos que se repetiam infinitamente, ainda que restritos a um espaço finito. Assim, os fractais constituem-se em formas determinadas pela propriedade de autossimilaridade, visto que uma parte da figura reflete, de modo exato ou aproximado, sua totalidade. O melhor exemplo é o estudo realizado nas costas da Bretanha, em que cada trecho, com seus cabos e baías, é similar a uma miniatura de todo o litoral.

A Geometria dos Fractais estende-se a diferentes áreas do conhecimento, tais como às ciências naturais, no que tange ao formato e dimensões de nuvens, relâmpagos, plantas e árvores, bem como a outros campos, sendo a computação, a engenharia, a biologia, a geografia, a física, a arte, entre outros.

Na medida em que postula uma semelhança entre suas formas, o temário proposto pela Geometria dos fractais encontra ressonância no âmbito da teoria literária, especialmente no que tange aos estudos de Dallenbach (1972) a respeito da narrativa *Les faux-monnayeurs* (1926), de André Gide. Nessa obra, o personagem Edouard é um escritor que tem como projeto redigir um livro que, por sua vez, leva o mesmo título do romance que estamos lendo, caracterizando, portanto, a estratégia narrativa da *mise en abyme*. A obra gidianiana constrói uma hesitação prolongada entre o interior e o exterior,

³² Cf. LACAN, Jacques. *O seminário*: livro I: os escritos técnicos de Freud (1953-1954). Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

na qual os dois textos não fazem mais que aludir um ao outro, numa intrigante relação de permuta. Nessa estreita conexão, “o romance tornou-se alegoria dele mesmo” (DALLENBACH, 1972, p. 61, tradução nossa)³³.

Essencialmente metalinguística, a narrativa de *Les faux-monnayeurs* ofereceu ao autor o ensejo de discutir os procedimentos fundamentais da condução da obra, questionando os limites de sua criação e caracterização:

Despojar o romance de todos os elementos que não pertençam especificamente ao romance. [...] Mesmo a descrição dos personagens não me parece pertencer convenientemente ao gênero. Sim, realmente, não me parece que o romance *puro* (e em arte, como em tudo, só a pureza me interessa) deva se ocupar dela. [...] O romancista, em geral, não dá suficiente crédito à imaginação do leitor. (GIDE, 1983, p. 66)

O exercício interpretativo de Gide em torno da *mise en abyme* é bastante pertinente e nos faz atentar para a relação crítica de especularidade presente no jogo entre o mesmo e o outro. A imagem de um objeto refletida pelo espelho pressupõe o objeto ainda que não seja o objeto, propriamente. Na obra gidianiana, a narrativa primeira funciona como o enunciado refletido, espelhado na segunda narrativa, que, por sua vez, reflete criticamente sobre a primeira. Conforme evidencia Dallenbach:

O desdobramento, aqui, se opera sob nossos olhos: representação segunda, ele torna-se cópia da cópia, imagem da imagem, de modo que a obra possa, por esse retorno sobre ela mesma, satisfazer suas tendências narcísicas e se mirar no espelho de seu próprio espetáculo. (DALLENBACH, 1972, p. 66, tradução nossa)³⁴

Acresce que, como um de seus intentos, a *mise en abyme* procura manifestar a ação retroativa sobre seu autor, fazendo com que este seja representado em diversos momentos no enredo, como narrador-personagem ou personagem-escritor ou ainda como autorreflexividade do próprio autor. Haveria, nesse sentido, três níveis de configuração do autor: “Gide, escritor real que escreveu o romance [...], o narrador que conta a história de Edouard e o personagem-escritor que está escrevendo um romance chamado *Les faux-monnayeurs*” (SOUZA, 2008, p. 11). Nesse jogo especular, o primeiro nível (escritor real) é situado fora da narrativa e os demais repartidos na narrativa principal e secundária, por sua vez, colocada *en abyme*.

³³ Trecho original: “le roman est devenu l’allégorie de lui-même” (DALLENBACH, 1972, p. 61).

³⁴ Trecho original: “Le dédoublement, ici, s’opère sous nos yeux: représentation seconde, Il devient copie de la copie, image de l’image, de sorte que l’oeuvre peut par ce retour sur elle-même, satisfaire ses tendances narcissiques et se mirer dans le miroir de son propre spectacle” (DALLENBACH, 1972, p. 66).

Vale salientar também a metatextualidade presente em *Les faux-monnayeurs* como procedimento de autorreflexividade, ou seja, um processo capaz de demarcar os mecanismos de produção textual, constituído pela alusão empreendida por um texto aos instrumentos sistemáticos de sua criação. Parece-nos inevitável, neste ponto, mencionarmos a narrativa de *A hora da estrela* (1977), em que por meio do narrador Rodrigo S.M, Clarice Lispector manipula estratégias discursivas, comentando a fatura do romance:

[...] o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. [...] limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. [...] Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa? (LISPECTOR, 1993, p. 28-29)

De acordo com Benedito Nunes (1998), a narrativa conjuga três histórias, a vida da nordestina Macabéa, a de Rodrigo S.M, narrador interposto, e, finalmente, a da própria narração. Assim, ao narrar as “fracas aventuras” de Macabéa, Rodrigo S.M narra-se a si próprio e espelha-se na nordestina, favorecendo, desse modo, a especularidade, ao mesmo tempo em que corrobora o processo de metatextualidade conjugado na atitude de comentário, no constante questionamento do ato de escrever, “quanto a seu objeto, a sua finalidade e a seus procedimentos” (NUNES, 1998, p. 39).

A técnica da *mise en abyme* utilizada por Gide em *Les faux-monnayeurs* nos remete a outra de suas narrativas, mais especificamente à novela *La porte étroite*, publicada em 1909. O enredo gira em torno da história de amor entre dois primos, Jérôme e Alissa, e do decoro desta em relação à infidelidade da mãe, sra. Vautier, que mantinha um romance com um jovem tenente. Em virtude disto, Alissa decide manter-se ao lado do pai abandonado, dedicando-lhe copiosa atenção e fidelidade até a morte. Resta aos primos, Jérôme e Alissa, protagonistas de um amor malogrado, a correspondência do amor por cartas, favorecendo, desse modo, a técnica ficcional da *mise en abyme* ou construção em abismo, conforme observa Ivan Junqueira: “[...] essas micronarrativas se desenrolam através das cartas trocadas entre Jérôme e Alissa e do diário desta última, informando-nos sobre aspectos que a narrativa nuclear sonegara” (2005, p. 94-95).

Pode-se dizer que os procedimentos narrativos de *La porte étroite* trazem, de modo embrionário, a antecipação da *mise en abyme* utilizada por Gide anos depois em

Les faux-monnayeurs, na medida em que engendram a simultaneidade de uma ou mais histórias inseridas dentro da narrativa principal.

As reflexões picturais empreendidas por Dallenbach recobrem as especularidades presentes nas telas de Jan van Eyck (1390-1441) e Diego Velázquez (1599-1660). O teórico atenta para as propriedades naturais do espelho e seu poder de revelação, ou seja, mediante o posicionamento dos espelhos é possível a observação de diferentes estratos da realidade, bem como a simultaneidade das imagens, o que normalmente não seria possível sem esse artifício:

No entanto, nessa rivalidade da pintura e da literatura com o espelho, não há nada ainda que ofereça algum paralelo com a *mise en abyme* tal como nós a entendemos. Para que eles nos ajudem a compreender o tipo de reflexão que a caracteriza, será necessário que os pintores e escritores não se contentem em imitar o espelho e em reproduzir sua imagem, mas que eles reproduzam a imagem que ele próprio reproduz. (DALLENBACH, 1972, p. 63, tradução nossa)³⁵

Embora não mencionado nos exemplos de Gide, o célebre quadro *O casal Arnolfini* (1434), de Van Eyck constitui um dos melhores exemplos no que tange ao uso da especularidade. Com cores intensas e técnica impecável, o pintor registra a cena de celebração de um casamento ou noivado. Porém, o espelho convexo pendurado na parede de trás da alcova, revela, para além do casal, a presença de mais dois indivíduos como testemunhas da cerimônia religiosa, sendo uma delas provavelmente a figura do próprio pintor, dado que se confirma pela seguinte inscrição: “Jan van Eyck esteve aqui em 1434”³⁶. O ambiente de respeito e religiosidade é reforçado pela moldura do espelho, ornamentada com a exibição das “Estações da Cruz”, as quais representam dez dos quatorze passos da paixão de Cristo.

Para Lucien Dallenbach, a inserção da figura do próprio pintor na obra revela-se como “instrumento de um encontro e signo da alta consciência que Van Eyck tem de sua arte” (DALLENBACH, 1972, p. 64, tradução nossa)³⁷. Este apontamento é importante para pensarmos a natureza da *mise en abyme*, cuja concepção se encontra vinculada à tomada de consciência de autores e artistas divididos entre a representação do mundo ficcional e o questionamento da gênese de sua obra.

³⁵ Trecho original: “Pourtant, dans cette rivalité de la peinture et de la littérature avec le miroir, il n’y a rien encore qui offre quelque parallèle avec la mise en abyme telle que nous l’entendons. Pour qu’ils nous aident à comprendre le type de réflexion qui la caractérise, il faudra que peintres et écrivains ne se contentent pas d’imiter le miroir et de reproduire son image, mais qu’ils reproduisent l’image qu’il reproduit lui-même”. (DALLENBACH, 1972, p. 63).

³⁶ “Johannes van Eyck fuit hic 1434”.

³⁷ Trecho original: “instrument d’une rencontre et signe de la haute conscience que Van Eyck a de son art” (DALLENBACH, 1972, p. 64).

Figura 2: *O casal Arnolfini* (1434), Jan Van Eyck. 82 x 59,5 cm, National Gallery, Londres.



Fonte: (KOSTER, 2003, p. 3)

Figura 3: Detalhe do quadro *O casal Arnolfini* (1434), Jan Van Eyck



Fonte: (KOSTER, 2003, p. 4)

A tela *As meninas* (1656), de Diego Velázquez, tem como projeto a captação de uma cena palaciana da corte imperial de Filipe IV. Na parte central do quadro, encontram-se a infanta Margarida e suas damas de companhia. Curiosamente, desponha, no canto esquerdo da tela, o autorretrato do pintor espanhol, que se coloca, portanto, como objeto e sujeito de sua própria obra³⁸.

Na visão de Michel Foucault (1926-1984), a obra de Velázquez engendra um questionamento acerca da noção clássica de representação, na medida em que estabelece um espaço que parece exterior ao cenário e paradoxalmente lhe pertence, já que poderia configurar-se como o lugar do próprio espectador: “O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós: o nosso corpo, o nosso rosto, os nossos olhos” (FOUCAULT, 1999, p. 4). Mais ao fundo, há a figura de um homem que toca uma cortina, conferindo à obra de Velázquez ainda mais movimento e luminosidade. No segundo plano, mais especificamente sobre a parede do fundo da sala, surge a figura de um espelho em que estão refletidos o rei e a sua segunda esposa e sobrinha, Mariana de Áustria.

A intervenção do espelho torna a cena ambígua, já que o espectador não tem certeza de quem seria ali retratado. Assim, o espelho reflete o que não é acessível à tela e ao mesmo tempo revela certa incongruência em relação ao todo representado. Na esteira dos estudos foucaultianos, Dallenbach atesta:

[...] o espelho realiza uma reciprocidade de olhares que faz oscilar o interior e o exterior, une reflexos refletores e reflexos refletidos e leva a imagem a sair da sua moldura ao mesmo tempo em que convida os visitantes a entrar no quadro. (DALLENBACH, 1972, p. 64, tradução nossa)³⁹

³⁸ Cf. BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1980. p. 115-142.

³⁹ Trecho original: “le miroir réalise une réciprocité des regards qui fait osciller l’intérieur et l’extérieur, marie reflets reflétants et reflets réfléchis et pousse l’image à sortir de son cadre em même temps qu’il convie les visiteurs à entrer dans le tableau” (DALLENBACH, 1972, p. 64).

Figura 4: *As meninas* (1656), Diego Velázquez. 310 x 276 cm, Museu do Prado, Madrid.



Fonte: Disponível em: <http://www.eeweems.com/goya> (acesso em janeiro de 2015)

Figura 5: Numeração das personagens de *As meninas* (1656), Diego Velázquez.



- (1) A Infanta Margarida
- (2) D. Isabel de Velasco
- (3) D. María Agustina Sarmiento de Sotomayor
- (4) A anã (Maria Bárbola)
- (5) Nicolas Pertusato
- (6) D. Marcela de Ulloa
- (7) O guarda-damas, Diego Ruiz de Azcona
- (8) Dom José Nieto Velázquez
- (9) Diego Velázquez
- (10) Rei Filipe IV
- (11) Mariana de Áustria

Fonte: Disponível em: <http://www.eeweems.com/goya> (acesso em janeiro de 2015)

A capacidade reveladora de permitir o alcance de elementos não acessíveis à visão pura torna possível a discussão em torno da intrigante estrutura abismal presente nos espelhos. Nesse contexto, a *mise en abyme* surge como procedimento narrativo associado à função especular, caracterizando-se como um instrumento de realce à imagem refletida em sua duplicidade. Seu funcionamento reitera os contornos e propriedades do objeto refletido.

Após os exemplos picturais, Gide propõe três exemplos literários, alargando as perspectivas e funções da *mise en abyme*. Trata-se de *Hamlet* (1603), de William Shakespeare (1564-1616), *Wilhelm Meister* (1795), de Goethe (1749-1832) e *La chute de la maison Usher* (1839), de Allan Poe (1809-1849). No que tange à obra de Shakespeare, Gide considera a famosa cena da comédia, capaz de trazer à tona a característica da peça dentro da peça, reproduzindo a cena do assassinato do rei. Quanto a *Wilhelm Meister*, Gide aponta “as cenas de marionetes ou da festa no castelo” (GIDE, 1948, p. 41 apud DALLENBACH, 1977, p. 15, tradução nossa)⁴⁰, as quais são marcadas pela interferência do imaginário e da vida: “Os dois *mises en abyme* são, então, aqui micromodelos em função demonstrativa” (GOULET, 2006, p. 43, tradução nossa)⁴¹.

Concernente à obra de Poe, Gide destaca “a leitura que se faz à Roderick” (GIDE, 1948, p. 41 apud DALLENBACH, 1977, p. 15, tradução nossa)⁴², quando o narrador lê para o amigo Roderick Usher a obra *Mad trist*, espécie de contraponto fantástico, capaz de anunciar o fantasma de Lady Madeline, reproduzindo, assim, os acontecimentos da narrativa principal.

Em torno do brasão, as considerações gidianas apontam para a intersecção de encadeamentos significativos diversos, isto é, um interessante jogo especular inserido na narrativa. Tal como os espelhos convexos encontrados nas pinturas flamengas, atribuindo novas dimensões aos espaços frontais e demarcados das telas, na narrativa há, por sua, vez, o desdobramento de histórias encaixadas, as quais alargam o processo de significação textual.

No artigo *Du blason littéraire ou la mise en abyme en littérature* (2004), a pesquisadora Rodica Stanciu-Capotã, da Academia de Estudos Econômicos de

⁴⁰ Trecho original: “*les scènes de marionnettes ou de fête au château*” (GIDE, 1948, p. 41 apud DALLENBACH, 1977, p. 15).

⁴¹ Trecho original: “*Les deux mises en abyme sont donc ici des micro-modèles à fonction démonstrative*” (GOULET, 2006, p. 43).

⁴² Trecho original: “*la lecture que l’on fait à Roderick*” (GIDE, 1948, p. 41 apud DALLENBACH, 1977, p. 15).

Bucareste, atualiza os exemplos de Gide ao salientar a tomada de consciência da técnica da *mise en abyme* por outros escritores, tais como Melville (1819-1891), Hoffmann (1776-1822), Hugo (1802-1885), Flaubert (1821-1880), Zola (1840-1902), Maupassant (1850-1893), Proust (1871-1922), e os romancistas do *nouveau roman*. Além disso, a estudiosa discute os domínios artísticos da pintura e da literatura, constatando, que, normalmente, somos tentados a confundir as duas técnicas sem atentar para as diferenças entre elas e para a maneira como cada uma reflete seus objetos:

Se na pintura os espelhos refletem de uma maneira ‘completiva’, quer dizer, refletem alguma coisa que não se encontra na nossa esfera visual, em literatura essa técnica reflexiva retoma, resplende o assunto em questão, então, alguma coisa que existe na nossa esfera de percepção, em literatura, estando colocado em abismo ou em coração o assunto que nós conhecemos ou que vamos conhecer. (STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 55, tradução nossa)⁴³

Desse modo, Stanciu-Capotă enfatiza a importância da retomada reflexiva do sujeito em literatura, lembrando as palavras de Gide: “a comparação com esse artifício do brasão que consiste, no primeiro, em colocar um segundo ‘em abismo’” (GIDE, 1948, p. 41 apud STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 55, tradução nossa)⁴⁴. O melhor enquadramento de todas as duplicações interiores se dá com “a peça dentro da peça” do episódio de *Hamlet*, de Shakespeare, representando a técnica em seu estado puro.

Entre os exemplos arrolados pela pesquisadora está o de Victor Hugo com o drama *William Shakespeare*, de 1864, anunciando, como bem observou Jean Ricardou em *Le nouveau roman*, a nova orientação da crítica moderna, na esteira das obras shakespearianas:

A ideia bifurcada, a ideia fazendo eco a ela mesma, um drama menor que copia e que se acotovela com o drama principal, a ação levando consigo sua lua, uma ação menor que sua semelhante; a unidade cortada em dois [...]. Essas duas ações duplas são puramente shakespearianas. Elas, além disso, são o sinal do século XVI. (RICARDOU, 1973, p. 49 apud STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 56, tradução nossa)⁴⁵

⁴³ Trecho original: “Si en peinture les miroirs reflètent d’une manière “complétive”, c’est-à-dire ils reflètent quelque chose qui ne se trouve pas dans notre sphère visuelle, en littérature, cette technique réflexive reprend, miroite le sujet même, donc quelque chose qui existe dans notre sphère de perception, en littérature, étant mis en abyme ou en cœur le sujet que nous connaissons ou que nous allons connaître” (STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 55).

⁴⁴ Trecho original: “la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second en abyme” (GIDE, 1948, p. 41 apud STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 55).

⁴⁵ Trecho original: “L’idée bifurquée, l’idée se faisant écho à elle-même, un drame moindre copiant et coudoyant le drame principal, l’action traînant sa lune, une action plus petite que sa pareille; l’unité

Victor Hugo poderia ser considerado um dos primeiros teóricos da *mise en abyme*, por efetuar, na obra citada, uma espécie de inventário de itens característicos que ora retornam, tais como desdobramentos, bifurcações, “ação satélite, unidade cortada em duas, espírito dos espelhos” (STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 56, tradução nossa)⁴⁶ e tantos outros termos que ganhariam forma na história da literatura. Os exemplos englobam ainda o romance *La peau de chagrin* (1831), de Balzac, que traz a *mise en abyme* do sujeito, com uma história dentro da história, valorizando, na segunda parte, a estrutura circular do enredo com a morte do personagem Raphael de Valentin já anunciada nas primeiras páginas da primeira parte.

Também Gustave Flaubert ilustra o rol de exemplificações com a narrativa especular de *Madame Bovary* (1856), na medida em que “[...] fervilham *mises en abyme*, espelhos refletores, narrativas anunciando narrativas, escudos heráldicos, corações/centros retomando o assunto, os retratos das personagens e seus atos” (STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 56, tradução nossa)⁴⁷. É significativa a cena inicial, em que “é obrigado pelo professor a escrever vinte vezes a expressão *ridiculum sum*, frase que caracteriza e ao mesmo tempo anuncia, retroprospectivamente, os eventos futuros do romance: “Charles Bovary tinha sido e ia ser um homem ridículo que voltará no mesmo lugar, tal ‘um cavalo de carrossel, os olhos vendados’ ” (STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 56, tradução nossa)⁴⁸. Do mesmo modo, sonhos e lembranças acompanham a narração, evocando ou predizendo os fatos em todo o romance de Flaubert, numa dinâmica metatextual.

A técnica da *mise en abyme*, não se relaciona, portanto, somente ao nível do sujeito ou dos personagens, mas também “ao nível da relação escritor-escrita; ela denuncia então o que se chama atualmente, o escritor-escrevente” (STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 57, tradução nossa)⁴⁹. Nessa dinâmica, o texto inclina-se sobre si mesmo, reflete acerca de seu funcionamento e de sua imagem, jogando com as

coupée en deux [...]. Ces actions doubles sont purement shakespeariennes. Elles sont en outre le signal du XVI-ème siècle”. (RICARDOU, 1973, p. 49 apud STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 56).

⁴⁶ Trecho original: “*action satellite, unité coupée en deux, esprit des miroirs*” (STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 56).

⁴⁷ Trecho original: “*fourmille de mises en abyme, de miroirs reflétants, de récits annonçant les récits, d’écus’ héraldiques, de coeurs/centres reprenant le sujet, les portraits des personnages et leurs actes*” (STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 56).

⁴⁸ Trecho original: “*Charles Bovary avait été et allait être un homme ridicule, qui tournera en place, tel ‘un cheval de manège, les yeux bandés*” (STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 56).

⁴⁹ Trecho original: “*au niveau du rapport écrivain-écriture; il dénonce donc ce qu’on appelle de nos jours, l’écrivain-écrivain*” (STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 57).

mediações de enunciado, enunciação e código, discutidos na sequência deste trabalho, a partir das considerações de Lucien Dallenbach em *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (1977), estudo que fornece a compreensão de aspectos basilares do assunto.

O entendimento do vocábulo perpassa, na escala de personagens da obra literária, o redobramento do próprio sujeito da narrativa, num movimento reflexivo, conforme lembra Dallenbach: “O que primeiro cabe evidenciar, é que a obra de arte reflexiva é uma representação – e uma representação dotada dum grande poder de coesão interna” (1979, p. 67-68).

Após discutir a acepção original do vocábulo, o estudioso salienta que o procedimento visa agrupar, por vezes, um conjunto de realidades resumido por meio de três figuras essenciais, segundo o tipo de reflexão/reduplicação estabelecido: reflexão⁵⁰, infinita⁵¹, e aporística⁵².

O primeiro tipo aborda o fragmento que mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança; o segundo traz relatos semelhantes contidos uns nos outros; o terceiro e último caracteriza-se pelas histórias encaixadas umas nas outras, as quais se confundem no texto.

Segundo Dallenbach, os três modos descritos não deixam de remeter um ao outro, revelando a tomada de posicionamentos críticos e estéticos, além de problematizarem a construção romanesca associada à metáfora do espelho: “Na medida em que essas três reduplicações podem todas, em certo sentido, se reportar a uma outra modalidade da reflexão especular, explica-se o valor emblemático do qual o espelho se encontra investido em grande número de críticos” (DALLENBACH, 1977, p. 51, tradução nossa)⁵³

⁵⁰ Do francês, *réduplication simple*.

⁵¹ Do francês, *réduplication à l'infini*.

⁵² Do francês, *réduplication aporistique*.

⁵³ Trecho original: “Dans la mesure où ces trois réduplications peuvent toutes, en un certain sens, se rapporter à l'une ou l'autre modalité de la réflexion spéculaire, on s'explique la valeur emblématique et unifiante dont le miroir se trouve investi chez nombre de critiques” (DALLENBACH, 1977, p. 51).

Figura 6: Proposição da tipologia da narrativa especular

TYPES DEGRÉ D'ANALOGIE	I <i>réduplication simple</i>	II <i>réduplication à l'infini</i>	III <i>réduplication aporistique</i>
similitude	+	—	—
mimétisme	—	+	—
identité	—	—	+

Fonte: (DALLENBACH, 1977, p. 142)

A partir das considerações de Matthew Escobar⁵⁴ sobre a *mise en abyme*, Véronique Labeille (2011) reforça o princípio de semelhança entre os três tipos elencados na teoria de Dallenbach, abordando a importância da reflexividade presente no conceito.

Para a pesquisadora, a técnica de *mise en abyme* caracteriza-se por um alto teor de reflexividade, o qual deve ser captado com a ajuda de ferramentas críticas e sócio críticas da obra literária. Mais do que um espelho, há, na *mise en abyme*, uma espécie de caleidoscópio ou fractal que fornece, à luz de diferentes ângulos, pela sua reduplicação, não somente o encaixe narrativo presente, mas também a atualidade contemporânea, social e artística da obra literária. Assim, Labeille propõe a imagem de um “prisma” em substituição à do espelho: “Mais ainda, para permanecer na metáfora ótica, propomos a figura do prisma, espelho quebrado, permitindo intervalos entre a imagem e o seu reflexo” (LABELLE, 2011, p. 104, tradução nossa)⁵⁵. Pode-se dizer que os três artifícios de especularidade apontados por Dallenbach surgem amalgamados no *corpus* desta pesquisa, fazendo da obra clariciana um constructo semelhante a um quebra-cabeça, cujas peças prismáticas ganham sentido quando inseridas todas juntas. Clarice Lispector parece dar início a uma ciranda de baratas com as receitas *Meio cômico, mas eficaz* e *Receita de assassinato (de baratas)*, espelhadas umas nas outras pela relação de similitude, sobretudo no segundo texto, reenviando-as à estrutura abismal de *A quinta*

⁵⁴ ESCOBAR, Matthew. L'abyrne différencié: vers une nouvelle approche de la *mise en abyme* gidienne. In: KOPP, Robert et SCHYNDER, Peter (org). *André Gide et la tentation de la modernité*. Colloque international de Mulhouse. Paris: Gallimard, 2002. p. 383-395.

⁵⁵ Trecho original: “Mais plus encore, pour rester dans la métaphore optique, nous proposons la figure du prisme, miroir brisé, permettant des décalages entre l'image et son reflet” (LABELLE, 2011, p. 104).

história, conto dotado de reflexão infinita nas variações de mesmo tema para chegar ao ápice deste itinerário com a escrita do romance *A paixão segundo G.H.*, cujas repetições de frases e outros procedimentos indiciam a reflexão aporística, que dialoga potencialmente com os relatos anteriores. Nessa ciranda especular, as imagens das baratas voltam obsessivamente e a autora apresenta ao leitor uma literatura com forte capacidade reflexiva.

Dallenbach elabora o modelo tipológico da *mise en abyme*, compendiando-o numa espécie de tríptico baseado no modelo jakobsoniano de comunicação linguística, em que constam: o enunciado, a enunciação e o código da narrativa. Assim, são estabelecidos a existência e o funcionamento de três tipos de *mises en abyme*: a de “enunciado ou ficcional”; a de “enunciação ou narrativa” e a do “código ou metatextual”. Desde o início, o estudioso atenta: “em virtude de uma solidariedade de princípio, as três versões da *mise en abyme* não deixam de espelhar uma a outra, e é sem se dispersar que a unidade desta difrata de acordo com uma tripla direção” (DALLENBACH, 1977, p. 55, tradução nossa)⁵⁶.

A primeira (“de enunciado” ou “ficcional”) é definida como citação de conteúdo ou resumo intertextual, já que por sua natureza repetitiva tende a aumentar a redundância narrativa, reduzindo o conteúdo de informação: “[...] resulta que a *mise en abyme* reprodutora, pelo simples fato de que permite o fechamento e a codificação máximas da narrativa, diminui na mesma medida as suas virtualidades polissêmicas” (DALLENBACH, 1977, p. 78, tradução nossa)⁵⁷.

A *mise en abyme* “de enunciado” é proposta em torno de duas condições, sendo a primeira marcada pela capacidade reflexiva e a segunda, pelo caráter diegético ou metadieético. Segundo o teórico, os acúmulos de iteração e de “enunciados de segundo grau” são elementos fortemente caracterizadores desse procedimento:

[...] constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna. (DALLENBACH, 1979, p. 54)

⁵⁶ Trecho original: “en vertu d’une solidarité de principe, les trois versions de la mise en abyme ne laissent pas de renvoyer l’une à l’autre, et c’est sans se disperser que l’unité de celle-ci se diffracte selon une triple direction” (DALLENBACH, 1977, p. 55).

⁵⁷ Trecho original: “il s’ensuit que la mise en abyme reproductrice, du seul fait qu’elle permet la fermeture et la codification maximales du récit, en diminue d’autant les virtualités polysémiques” (DALLENBACH, 1977, p. 78).

O estudioso acrescenta que essa definição não pode restringir-se por estas generalidades, uma vez que “este modo de intervenção se pode observar sempre e em todo o lado” (DALLENBACH, 1979, p. 54). Tal intervenção pode variar de acordo com o “grau de analogia entre enunciado reflexivo e enunciado refletido, por um lado (parâmetro da sanção paradigmática), e segundo a posição da ‘*mise en abyme*’ na cadeia narrativa, por outro (parâmetro de obediência sintagmática)” (DALLENBACH, 1979, p. 54).

O parâmetro paradigmático é o que atua de forma decisiva na atividade da *mise en abyme*, pois a passagem da história narrada à sua reflexão encerra duas manobras, que são a “redução (ou estruturação por engaste) e uma elaboração do paradigma de referência (ou estruturação por projeção no eixo sintagmático dum ‘equivalente’ metafórico)” (DALLENBACH, 1979, p. 55). Cada uma a sua maneira oferece uma gama de possibilidades, detendo uma forma diferente de participação no jogo narrativo, conforme observa o teórico.

Tal como as sinédoques, as *mises en abyme* de enunciado dividem-se em dois grupos, marcando-se pelas atividades de condensação e interrupção, sendo, por isso, particularizantes ou “modelos reduzidos”, responsáveis por comprimir e restringir a significação da ficção; e, generalizantes ou “transposições”, que por sua vez, “[...] submetem o contexto a uma expansão semântica, a qual este não teria sido capaz por si mesmo” (DALLENBACH, 1977, p. 81, tradução nossa)⁵⁸. Dallenbach atenta para o problema da temporalidade narrativa presente na *mise en abyme* de enunciado, considerando-a como anacrônica por definição. Uma vez reflexiva, toda “história dentro da história” conduz ao questionamento do desenvolvimento cronológico como segmento narrativo: “Impedida pelas suas dimensões de caminhar no mesmo ritmo que a narrativa, a única possibilidade que ela possui de equivaler-lhe é a de contrair sua duração e oferecer em um espaço restrito a matéria de todo um livro” (DALLENBACH, 1977, p. 82, tradução nossa)⁵⁹. Assim, o estudioso aponta a possibilidade de uma tripartição da *mise en abyme*, levando em conta três formas de discordância: prospectiva, retrospectiva e retroprospectiva.

⁵⁸ Trecho original: “font subir au contexte une expansion sémantique dont celui-ci n’eût pas été capable par lui-même” (DALLENBACH, 1977, p. 81).

⁵⁹ Trecho original: “Empêchée de par ses dimensions de marcher au même rythme que le récit, la seule possibilité qu’elle ait de l’équivaloir est d’en contraindre la durée et d’offrir en un espace restreint la matière de tout un livre” (DALLENBACH, 1977, p. 82).

A primeira (prospectiva) é caracterizada como “anel programático” (DALLENBACH, 1977, p. 83, tradução nossa)⁶⁰ por duplicar a narrativa a fim de acelerá-la, utilizando um programa narrativo que tem por função prenunciar os acontecimentos futuros. O caso de Agatha Christie (1890-1976) em *Dix petits nègres* (1939) é o melhor exemplo. Essa ficção apresenta uma espécie de trova infantil que pressagia, a cada estrofe, de modo dramático, cada uma das dez mortes que ocorrerão no desenrolar da narrativa.

A forma retrospectiva distingue-se da primeira por abordar *a posteriori* a história já realizada, recorrendo ao que Dallenbach considera como significação universal, ao pactuar tematicamente com uma dimensão simbólica. O processo ocorre em *Rome* (1896), de Émile Zola (1840-1902). Nessa narrativa, o abade Pierre Fromant vê-se confrontado com o seu próprio destino, ao contemplar a pintura de Botticelli:

Eram apenas sete horas, ele tinha que esperar uma hora antes da ceia quando seus olhares, passeando pelas paredes para estar certo de nada esquecer, caíram sobre um quadro antigo, aquela pintura de um mestre ignorado que o tinha tão frequentemente emocionado durante sua estadia. Justamente, a lâmpada o iluminava em cheio, com uma luz evocadora; e, mais uma vez, ele sentiu um golpe no peito, e ainda mais profundo porque ele imaginou ver, nessa última hora, um símbolo de sua derrocada em Roma, nessa dolente e trágica figura de mulher, seminua, envolta em retalhos, sentada na entrada do palácio de onde ela havia sido expulsa, chorando com as mãos juntas. Essa rejeitada, essa obstinada no amor que assim soluçava, de quem não se sabia nada, nem qual era seu rosto, nem de onde ela vinha, nem o que ela havia feito, não oferecia ela a imagem de todo esforço inútil para forçar a porta da verdade, de todo abandono horrível em que o homem cai, assim que ele se choca contra o muro que barra o desconhecido? (ZOLA, 1922 apud DALLENBACH, 1977, p. 64, tradução nossa)⁶¹

Na passagem de Zola merecem atenção o ponto de interrogação suspensivo, o léxico abstrato, o artigo definido que se reveza com o adjetivo possessivo e o substantivo genérico que se substitui ao nome próprio. Embora longa, a passagem é significativa e admite hesitação por parte de Zola, a qual consiste em descrever uma

⁶⁰ Trecho original: “*boucle programmatique*” (DALLENBACH, 1977, p. 83).

⁶¹ Trecho original: “*Il n'était que sept heures, il avait à attendre une heure, avant le souper, lorsque ses regards, en faisant le tour des murs, pour être certain de ne rien oublier, tombèrent sur le tableau ancien, cette peinture d'un maître ignoré qui l'avait si souvent ému, pendant son séjour. Justement, la lampe l'éclairait en plein, d'une lumière évocatrice; et, cette fois encore, il reçut un coup au coeur, d'autant plus profond, qu'il s'imaginait voir, à cette heure dernière, tout un symbole de son échec à Rome, dans cette dolente et tragique figure de femme, demi-nue, drapée en un lambeau, assise au seuil du palais dont on l'avait chassée, pleurant entre ses mains jointes. Cette rejetée, cette obstinée d'amour, qui sanglotait ainsi, dont on ne savait rien, ni quel était son visage, ni d'où elle venait, ni ce qu'elle avait fait, n'offrait-elle pas l'image de tout l'effort inutile pour forcer la porte de la vérité de tout l'abandon affreux où l'homme tombe, dès qu'il se heurte au mur qui barre l'inconnu?*” (ZOLA, 1922 apud DALLENBACH, 1977, p. 64).

imagem simbólica, privando-a de uma reflexão mais detalhada, e, ao mesmo tempo transcrever o sentido que tal imagem abarca, indexando-a a narrativa.

Finalmente, há a *mise en abyme* retrospectiva, a qual ocupa uma posição intermediária na narrativa ao oscilar entre o que já é conhecido e o que resta a descobrir. Neste procedimento, “o leitor presume a partir do que ele resume” (DALLENBACH, 1977, p.90)⁶². É o caso da narrativa *Heinrich von Ofterdingen* (1799), de Novalis (1772-1801), quando o personagem Heinrich é surpreendido pela descoberta de um livro que resume e prenuncia sua vida de poeta:

[...] o eremita, observando o deleite de Henri com seus livros, incitou-o a ficar ali durante esse tempo para continuar a olhá-los. Henri, feliz de não abandonar os livros, agradeceu-lhe calorosamente por essa permissão. E foi com alegria infinita que ele se pôs a explorar e folhear. [...] Folheando ainda, ele encontrou de imagem em imagem a Oriental, seus pais, o landgrave de Thuringe e sua senhora, seu amigo o capelão da corte, e vários outros conhecidos; todavia suas vestimentas tinham mudado e pareciam de outra época. Muitas dessas figuras, ele não teria sabido nomeá-las, mas elas não lhe pareciam menos conhecidas. Ele viu sua própria imagem em diversas situações. (NOVALIS, 1967, p. 148 apud DALLENBACH, 1977, p. 91, tradução nossa)⁶³

O episódio articula a temporalidade ao inferir diferentes situações para o protagonista: o presente ou um passado próximo são demarcados pelas imagens do eremita, da caverna e do livro; o passado é trazido à tona por meio do oriente e dos familiares e, ainda o futuro, uma vez que Heinrich será coroado como poeta, viajará para o oriente, encontrará Mathilde, etc.

Espécie de “série ininterrupta” (DALLENBACH, 1977, p. 92, tradução nossa)⁶⁴, a passagem é bastante profética e possibilita ao personagem e, sobretudo, ao leitor, inferir os futuros acontecimentos. Assim, a *mise en abyme* retrospectiva desdobra-se em efeitos simultâneos, na medida em que possibilita a visibilidade de fragmentos passados, ao mesmo tempo em que lança a narrativa ao futuro.

⁶² Trecho original: “le lecteur présume à partir de ce qui résume” (DALLENBACH, 1977, p.90).

⁶³ Trecho original: “[...] l’ermite, remarquant le plaisir que prenait Henri à ses livres, l’engagea à rester là pendant ce temps pour continuer à les regarder. Henri, heureux de ne pas quitter les livres, le remercia chaleureusement de cette permission. Et c’est avec une joie infinie qu’il se mit à fureter et à feuilleter. [...] Feuilleter toujours, il trouva d’image en image l’Orientale, ses parents, le landgrave de Thuringe et sa dame, son ami le chapelain de la cour, et plusieurs autres de ses connaissances; toutefois leurs vêtements avaient changé et semblaient d’une autre époque. Sur beaucoup de ces figures il n’aurait su mettre un nom, mais elles ne lui en semblaient pas moins connues. Il vit sa propre image dans diverses situations”. (NOVALIS, 1967, p. 148 apud DALLENBACH, 1977, p. 91).

⁶⁴ Trecho original: “suite ininterrompue” (DALLENBACH, 1977, p. 92).

No caso clariciano é possível vislumbrarmos uma relação de semelhança com os modos prospectivo e retroprospectivo de especularidade no que ocorre no romance *O lustre* (1946). Segundo livro de Clarice Lispector, essa obra narra a trajetória da protagonista Virgínia, desde a infância vivida no vilarejo de Granja Quieta até a morte por atropelamento nas ruas de uma grande cidade.

No primeiro capítulo da narrativa, Virgínia e o irmão Daniel avistam um chapéu arrastado pela correnteza de um rio e logo concluem que o objeto pertence a um homem afogado, cujo corpo boiava pela água. Os personagens decidem silenciar-se a respeito do que viram, mantendo, assim, um segredo.

A cena é crucial para a narrativa, pois acaba por indiciar a morte da protagonista desde o princípio do enredo, enfatizando, em muitos momentos da narrativa, a água e o chapéu, o qual ressurgirá no final da obra, dentre outros motivos que remetem à morte da personagem: “[...] o sema da água une-se ao da morte, para engolir a vida de Virgínia, para sempre” (SÁ, 2000, p. 239). Além disso, o lustre, “como um grande e trêmulo cálice d’água” (LISPECTOR, 1999, p. 255) constantemente retorna, representando o que restara do passado pomposo de outros tempos, mas que não mais ilumina a grande sala vazia e decadente do casarão de Granja Quieta.

Se o primeiro tipo (*mise en abyme* de enunciado) reflete o resultado de um ato de produção, o segundo, denominado “*mise en abyme* de l’*énonciation*”⁶⁵, caracteriza-se por colocar em cena o agente e o processo desta mesma produção: o produtor, o receptor e o contexto que condiciona a produção-recepção. Segundo Dallenbach, “o traço comum dessas diversas encenações é que elas visam todas, por artifício, tornar o invisível visível” (1977, p. 100, tradução nossa)⁶⁶. No domínio da *mise en abyme* de enunciação está a relação vida-arte, variando segundo o grau de analogia existente entre a atividade do autor e a de seu representante, ou seja, a de seu personagem. Dentre os vários exemplos oferecidos por Dallenbach para ilustrar esse processo, está o romance *Docteur Pascal* (1893), vigésimo e último volume da série *Rougon-Macquart*, de Émile Zola. Criada para tecer estreitos laços entre os demais romances do ciclo, esta ficção de Zola apresenta-nos um médico que surge como um “duplo emblemático”

⁶⁵ *Mise en abyme* de enunciação.

⁶⁶ Trecho original: “*le trait commun de ces diverses mises en spectacle est qu’elles visent toutes, par artifice, à rendre l’invisible visible*” (1977, p. 100).

(DALLENBACH, 1977, p. 102, tradução nossa)⁶⁷ do próprio autor. Conforme sinaliza Dallenbach:

Sobre essa atividade, o texto não deixa de nos informar de uma certa maneira: ele traz marcas ostensivas. Também, graças a ele, pode-se ter uma noção – que a ação do substituto vai, aliás, especificar – o que poderiam ser o agente e os processos de enunciação da narrativa. (DALLENBACH, 1977, p. 102, tradução nossa)⁶⁸

A narrativa de *A hora da estrela*, citada anteriormente, parece estar de acordo com os moldes levantados por Dallenbach, uma vez que a autora se torna personagem do jogo ficcional que engendra ao utilizar o seu próprio nome na “Dedicatória do autor” (Na verdade Clarice Lispector)” (LISPECTOR, 1993, p. 21) e em um dos treze títulos da obra, além de criar a figura do narrador Rodrigo S.M como máscara autoral do relato.

Entretanto, conforme mostraremos mais adiante, a instância autoral é altamente problematizada nesse romance, uma vez que Lispector, enquanto autor empírico guarda pontos de contato tanto com a história de Rodrigo quanto com a da nordestina Macabéa. A respeito desse jogo ilusório e especular, Dallenbach atesta que é possível: “fingir deixar o responsável da narrativa intervir em seu próprio nome, instituir um narrador, uma figura autoral e fazê-la endossar a um personagem” (DALLENBACH, 1977, p. 101, tradução nossa)⁶⁹.

A terceira espécie, denominada “*mise en abyme* do código ou metatextual”, reflete a forma e a maneira como o texto é escrito, desnudando o processo de construção artística. Enunciado, enunciação e código refletem-se, evidenciando o jogo de relações e o funcionamento da obra. Tal modalidade pode efetuar-se de diversos modos no texto, como através de um debate estético acerca de ideais artísticos, de manifestos, etc.

Como exemplo, o teórico utiliza a obra *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust (1871-1922), a qual não deixa de narrativizar de maneira mais ou menos explícita a problemática de sua escritura, ao abordar as pinturas de Elstir, restando uma reflexão acerca do próprio código:

Assim encontrar-se-á nas ‘marinhas’ d’Elstir, evocadas em *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, o equivalente visual do famoso episódio da madalena e do ‘transporte’ memorial que ele ocasiona. Nada mais

⁶⁷ Trecho original: “*double emblématique*” (DALLENBACH, 1977, p. 102).

⁶⁸ Trecho original: “*Sur cette activité, le texte n’est pas sans nous renseigner d’une certaine manière: il en porte les marques ostensibles. Aussi peut-on grâce à lui se faire une certaine idée – que l’action du substitut va d’ailleurs préciser – de ce que pourraient être l’agent et les procès d’énonciation du récit*”. (DALLENBACH, 1977, p. 102).

⁶⁹ Trecho original: “*feindre de laisser le responsable du récit intervenir en son nom propre, instituer un narrateur, construire une figure auctorale et la faire endosser à un personnage*” (DALLENBACH, 1977, p. 101).

motiva que a fascinação do narrador diante dessas telas já que o ‘charme’ delas resulta da execução da própria arte poética do autor e que elas aparecem como uma figuração perfeita da operação que domina a atividade do seu texto, a saber ‘um tipo de metamorfose das coisas representadas, análoga àquela que em poesia é chamada de metáfora’. (PROUST, 1956, p. 835 apud DALLENBACH, 1977, p. 128, tradução nossa)⁷⁰

Na abrangência da produção de Clarice Lispector despontam as reflexões metatextuais contidas em *Água viva* (1973) e *Um sopro de vida* (1978).

A narrativa de *Água viva* passou por dois títulos anteriores, *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida e *Objeto gritante*. A autora preferiu finalmente *Água viva*, “coisa que borbulha. Na fonte” (LISPECTOR, 1980, p. 27).

Segundo Yudith Rosenbaum (2002, p. 50), *Água viva* é, dentre todas as narrativas claricianas, a que mais independe da fábula ou enredo. Por meio de um monólogo dialogado, a voz narrativa tem por ofício a pintura em palavras e é dirigida a um tu imaginário e anônimo, efetuando as mais diversas considerações acerca do tempo, da liberdade, da arte, da morte e da própria linguagem:

Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. [...] Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (LISPECTOR, 1980, p. 14-15)

A escassa trama de *Água viva* centra-se no questionamento de sua própria confecção, no registro e captura do “instante-já” e do “é” da “coisa” em processo de escrita autodilacerada: “Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga” (LISPECTOR, 1980, p. 16). Assim, o aspecto fragmentário da narrativa constata o desejo que se metaforiza pela busca da palavra. De acordo com Lucien Dallenbach, a reflexão metatextual presentifica-se no texto por meio de marcas bastante visíveis ao leitor, de modo que possa operar “[...] à maneira de um manual de utilização e dispor a leitura a cumprir menos dificultosamente sua tarefa: refazer, como em um espelho, o

⁷⁰ Trecho original: “Ainsi trouvera-t-on dans les ‘marines’ d’Elstir, évoquées dans *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, l’équivalent visuel du fameux épisode de la madeleine et du ‘transport’ mémoriel auquel il donne lieu. Rien de plus motive que la fascination du narrateur devant ces toiles puisque leur ‘charme’ résulte de la mise en oeuvre du propre art poétique de l’auteur et qu’elles apparaissent comme une figuration parfaite de l’opération qui domine l’activité de son texte, à savoir ‘une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu’en poésie on nomme métaphore’” (PROUST, 1956, p. 835 apud DALLENBACH, 1977, p. 128).

que o seu reverso simétrico fez antes dela; considerar a obra pelo o que ela quer ser considerada” (DALLENBACH, 1977, p. 130, tradução nossa)⁷¹.

No que tange ao póstumo *Um sopro de vida*, é possível observarmos um traçado metalinguístico inerente à escritura, especialmente no diálogo entre dois personagens, Ângela e Autor. Pautada por uma longa problematização da criação literária moderna, essa obra revela um horizonte de semelhanças com o romance *A hora da estrela*, tanto no nível temático quanto formal. Tais semelhanças são partilhadas quanto à atitude de comentário e reflexão da obra acerca de seu acabamento e sua gênese como uma espécie de dobra especular sobre si mesma, na medida em que se alternam os dois monólogos: “[...] autor interposto e personagem feminina, dessa vez uma escritora (Ângela), ambos como heterônimos da romancista, Clarice Lispector, mais presente do que ausente” (NUNES, 1995, p. 169-170).

Desse modo, *Um sopro de vida* encarna a encenação dramatúrgica e performática de um embate agônico entre a criação e a criatura:

Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? [...] Eu a esculpi com raízes retorcidas. É só por atrevimento que Ângela existe em mim. Quanto a mim reduzo tudo em palavras de roda-viva. Todos nós estamos sob pena de morte. Enquanto escrevo posso morrer. Um dia morrerei entre os fatos diversos. (LISPECTOR, 1999, p. 27-28)

Como se vê, o jogo especular opera-se pelo desdobramento do narrador, na cisão entre Autor e Ângela, abarcando, ao longo da obra, a consciência da morte e do ser para a morte.

Ainda que seja uma criação de seu autor, a personagem Ângela apresenta-se com “personalidade própria”, recapitulando, por meio das instâncias parafrásicas e paródicas, a própria obra de Clarice Lispector:

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. (LISPECTOR, 1999a, p. 104-105)

⁷¹ Trecho original: “à la façon d’un mode d’emploi et disposer la lecture à s’acquiescer moins difficileusement de sa tâche: refaire, comme dans un miroir, ce que son envers symétrique a fait avant elle; prendre l’oeuvre pour ce qu’elle veut être prise” (DALLENBACH, 1977, p. 130).

Frases, passagens e títulos de obras de Clarice Lispector, “ortônima no meio de seus heterônimos” (NUNES, 1995, p. 170) surgem amalgamados tanto no discurso de Ângela quanto no do Autor e denotam a reflexão acerca do próprio código, formando “uma só escrita errante, empática, hiperbólica, repetitiva” (NUNES, 1995, p. 170), que tende a contaminar o leitor, mergulhado no mistério especular da linguagem clariciana.

A especularidade da *mise en abyme* do código encontra terreno fértil também na narrativa de *A paixão segundo G.H.* Após a tomada de consciência da estranha experiência ocorrida no dia anterior ao seu discurso, no quarto da empregada, a escultora G.H. decide dar forma e organizar, através da linguagem, o que aconteceu.

Ao mesmo tempo em que tenta dar forma a suas esculturas, G.H. relata sua experiência e acaba por problematizar o próprio ato de escrever:

Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa [...] Quanto à minha chamada vida íntima, talvez também tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-clímax – talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga. Ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu. (LISPECTOR, 1998 p. 26).

O discurso de G.H. narradora põe em causa a materialidade da dificuldade do relato de G.H. personagem enquanto representação. Esse jogo de espelhos acaba por abarcar tanto a experiência existencial quanto escritural da protagonista. Assim, voltado para si mesmo, o relato de G.H. revalida o aspecto narcísico do discurso literário. Dessas questões, ocupar-nos-emos mais adiante.

Em uma abordagem de natureza semiótica, Mieke Bal (1978) reescreve a definição de Lucien Dallenbach, conferindo à *mise en abyme* o estatuto de signo.

Bal considera que a origem pictórica e metafórica do termo teria contribuído para a imprecisão do conceito em Literatura: “Paradoxalmente, então, sua proliferação estava em consonância com um isolamento crescente. Na verdade, por mais numerosas que sejam as reflexões que lhe foram consagradas, ela não foi verdadeiramente integrada na teoria literária” (BAL, 1978, p. 116, tradução nossa)⁷². Embora reconheça *Le récit spéculaire* como o único estudo de fôlego sobre o assunto, Bal menciona o fato de Dallenbach não examinar a ocorrência do fenômeno enquanto signo, permanecendo,

⁷² Trecho original: “Paradoxalement donc, sa prolifération allait de pair avec un isolement grandissant. En effet, si nombreuses que soient les réflexions qui lui ont été consacrées, elle n'a pas vraiment été intégrée dans la théorie littéraire” (BAL, 1978, p. 116).

portanto, inexplorado o seu lugar na comunicação narrativa, “[...] precisamente como subversão e perturbação potencial da comunicação” (BAL, 1994, p. 46 apud MORAIS, 2007, p. 133).

Entretanto, ao atentarmos para os estudos dallenbachianos, mais precisamente em *Intertexto e autotexto*, ensaio publicado em 1979 e posterior à publicação de *Le récit spéculaire* (1977), encontraremos a seguinte consideração:

Enquanto segundo signo, efectivamente, a ‘*mise en abyme*’ não evidencia apenas as intenções significantes do primeiro (a narrativa que a comporta); manifesta que ele é (apenas) um signo e proclama como tal um tropo qualquer – mas com um poder duplicado pelo seu tamanho: sou literatura, eu e a narrativa que me engasta. (DALLENBACH, 1979, p. 56)

Parece, então, que as afirmações de Mieke Bal não são suficientes, pois ainda que o estudo de Dallenbach não se demore em tais feições, confere, no ensaio de 1979, o estatuto semiótico de signo à metáfora especular.

Bal defende o fenômeno da *mise en abyme* pensando-o a partir de seu signo básico, ou seja, o próprio espelho, enquanto forma, modo de significação e referente. Assim, a estudiosa substitui os termos que considera ambíguos e metafóricos da teoria dallenbachiana por outros que entende de modo mais claro e dinâmico. A seguinte passagem do livro de Dallenbach é a que mereceu atenção no ensaio de Bal: “É *mise en abyme* todo espelho interno refletindo o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou enganosa” (DALLENBACH, 1977, p. 52, tradução nossa)⁷³.

Para Mieke Bal: “É *mise en abyme* todo **signo** tendo por **referente** um aspecto pertinente e contínuo do texto, da narrativa ou da história que ele **significa**, através da semelhança, uma ou várias vezes” (BAL, 1978, p. 123, grifo da autora, tradução nossa)⁷⁴.

Nesse contexto, o espelho tem como função refletir a imagem do objeto refletido. O reflexo, por sua vez, assemelha-se ao objeto refletido. Esta noção de semelhança inclui-se na abordagem do conceito de ícone imposta por Charles Sanders Peirce (1839-1914). De acordo com Mieke Bal, tal noção começa a se impor na crítica literária: “o ícone é um signo que denota seu referente por semelhança” (BAL, 1978, p.

⁷³ Trecho original: “*Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire*” (DALLENBACH, 1977, p. 52).

⁷⁴ Trecho original: “*Est mis en abyme tout **signe** ayant pour **réfèrent** un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire qu'il **signifie**, au moyen d'une ressemblance, une fois ou plusieurs fois*” (BAL, 1978, p. 123, grifos da autora).

124)⁷⁵. Assim, para tornar claro o que considera impreciso na abordagem da *mise en abyme*, a estudiosa apóia-se nos estudos de A. J.A. Van Zoest e R. M Browne. Tais estudos permitem o cotejo da noção de ícone à de *mise en abyme*.

Não vamos aqui nos aprofundar neste estudo essencialmente semiótico, mas justificamos a sua inserção neste capítulo para ilustrar a gama de leituras em torno do procedimento da *mise en abyme*.

Voltando-se para as especificações contidas na narrativa metadieética, Gérard Genette, no capítulo intitulado “Voz”, de seu estudo *Discurso da narrativa* (1995), tece alguns apontamentos. Sem se deter na questão, o teórico identifica os princípios da *mise en abyme* com os da metalepse, pautando-se pela transgressão entre realidades narrativas perceptíveis, tais como o universo do narrador e o das personagens:

Todos esses jogos manifestam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria; fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta. (GENETTE, 1995, p. 235)

A relação entre metadiegeese e diegeese é, segundo Genette, “puramente temática”, não implicando “continuidade espaço-temporal” (1995, p. 232). Assim, é possível uma relação de contraste (“infelicidade de Ariane abandonada, em meio das alegres bodas de Tétis”) (GENETTE, 1995, p. 232) e de analogia (“como quando Jocabel, em *Moyse sauvé*, hesita em executar a ordem divina, e Amram lhe conta a história do sacrifício de Abraão”) (GENETTE, 1995, p. 232).

A *mise en abyme* pode ser caracterizada como um modo extremo da relação de analogia, “levada até aos limites da identidade” (GENETTE, 1995, p. 232).

Os estudos de Genette oferecem valiosa contribuição no que tange à transtextualidade ou transcendência textual, explicada do seguinte modo: “tudo o que o coloca (o texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1982, p. 7). Ao apresentar as possibilidades de transformação textual, o teórico põe em ordem duas operações: a redução e o acréscimo ou amplificação. Esta última será objeto dos capítulos seguintes deste trabalho, quando tratarmos das receitas claricianas.

A *mise en abyme* também ganhou destaque nos anos 60, sobretudo com o *nouveau roman*⁷⁶, tal como atestam os estudos de Jean Ricardou em *Le nouveau roman*

⁷⁵ Trecho original: “l’icône est un signe qui dénote son référent par ressemblance” (BAL, 1978, p. 124).

⁷⁶ Termo utilizado para designar um conjunto de romances franceses publicados no período do pós-guerra. A expressão foi cunhada pelo escritor francês Allain Robbe-Grillet (1922-2008) e discutida por

(1978). Para Ricardou, a *mise en abyme* constitui-se em um procedimento retórico de duplicação interior, capaz de gerar interessantes jogos reflexivos nas narrativas. Assim, o estudioso dedica-se à análise de diferentes textos do *nouveau roman*, antepondo, em relação à construção em abismo, duas qualidades narrativas básicas, ser reveladora e ser antitética.

A capacidade da *mise en abyme* de resumir, em variantes, desvelando, por meio de desdobramento metonímico, aspectos maiores da ficção, constituiria o que Ricardou chamou de “revelação”. Nesse caso, a unidade narrativa é contestada, operando por identidade ou diferença; estariam aí subentendidas as funções de repetição, condensação e antecipação. O estudioso exemplifica a partir das obras de Alain Robbe-Grillet (1922-2008) e Michel Butor (1926-), sinalizando:

[...] com *Le Voyeur*, Alain Robbe-Grillet propõe uma cena em abismo (um espelho fazendo aparecer, de um quarto, sua parte subtraída ao olhar do observador) denunciando o estupro que Mathias, precisamente, se esforça em dissimular; em *L'Emploi du temps*, Michel Butor dispõe, com o vitral de Cain, que junta uma chuva de sangue a um imenso incêndio, uma marca acusadora, ou como o declara evasivamente o narrador: ‘esse sinal maior que organizou toda a minha vida nesse ano, Bleston’. (RICARDOU, 1978, p. 51, tradução nossa)⁷⁷

Ricardou aposta na hipótese de substituição da visão crítica da *mise en abyme* como micro história de uma macro história, insistindo na ideia de uma macro história como “*mise en périphérie*”⁷⁸ de uma micro narrativa. Assim, os acontecimentos contidos na *mise en abyme* não seriam apenas presságios, oráculos ou profecias miméticas, mas “pareceria menos uma operação pressagiosa que uma atividade mágica; seria menos uma expressão antecipada que a base de uma produção” (RICARDOU, 1978, p. 54, tradução nossa)⁷⁹.

Por sua vez, a antítese contaria com o fato de a construção em abismo contradizer o funcionamento global do texto, quebrando-lhe a unidade narrativa,

ele no ensaio intitulado *Por um novo romance*: “[...] trata-se apenas de um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram a inventar o romance, isto é, a inventar o homem”. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 8).

⁷⁷ Trecho original: “avec *Le Voyeur*, Alain Robbe-Grillet propose une scène en abyme (un miroir faisant paraître, d’une chambre, sa partie soustraite au regard de l’observateur) trahissant le viol que Mathias, précisément, s’efforce de dissimuler; dans *L’Emploi du temps*, Michel Butor dispose, avec le vitrail de Cain, qui joint une pluie de sang à un immense incendie, une marque accusatrice, ou comme le déclare évasivement le narrateur: ‘ce signe majeur qui a organisé toute ma vie dans notre année, Bleston’. (RICARDOU, 1978, p. 51).

⁷⁸ “colocada na periferia”.

⁷⁹ Trecho original: “il s’apparenterait moins à une opération augurale qu’à une activité magique; il serait moins une expression anticipée que la base d’une production” (RICARDOU, 1978, p. 54).

surgindo, assim, sequências fragmentadas de narrativas articuladas. Procedendo por similitude e redução, a *mise en abyme* antitética multiplica as semelhanças, as quais, por meio das repetições, são capazes de aproximar e rearticular os diversos acontecimentos. Ricardou utiliza como ilustração o romance *Les corps conducteurs* (1971), de Claude Simon (1913-2005): “[...] em *Les corps conducteurs*, a ideia da trajetória credibiliza-se sobretudo com a sequência típica da floresta, depois, ela sublinha, em sua repetição, os outros diversos trajetos mais violentamente fragmentados” (RICARDOU, 1978, p. 75, tradução nossa)⁸⁰.

Nesse sentido, a *mise en abyme* acaba por fragmentar a unidade metonímica da obra, segundo uma estratificação de narrativas metafóricas, dotando-a de uma estrutura forte, e, assim, assegurando-lhe um significado superior. Conforme atesta Ricardou: “Tal é seu papel antitético: a unidade, ela a divide, a dispersão, ela a une” (RICARDOU, 1978, p. 75, tradução nossa)⁸¹.

A esse repeito, convém recordarmos a obra *La modification* (1957), de Michel Butor, cujo enredo aborda uma viagem de trem empreendida pelo personagem central, um homem de meia idade chamado Léon Delmont. Com destino a Roma, Delmont parte de Paris para se encontrar com a amante Cécile, a fim de anunciar-lhe o fim de seu casamento com Henriette. Dentro do vagão de terceira classe, o personagem não se comunica, construindo para si biografias imaginárias em torno da vida dos demais viajantes que observa a cada nova estação: um jovem casal, um padre vestido de preto, um soldado, um inglês, entre outros. Cabe salientar o aspecto fragmentário do texto, marcado por cenas periféricas, nas quais se imiscuem passado e presente, além de previsões e juízos efetuados pelo protagonista. Além disso, Delmont traz consigo um livro que não lê e que desconhece completamente, desde o autor, o título e o conteúdo.

O vagão é o espaço para o qual retornamos, enquanto leitores, após cada uma das excursões temporais realizadas por Delmont. Para Ricardou (1978), tais *flashes* periféricos não são gratuitos e tendem a produzir uma espécie de microcosmo relacionado com o personagem e com o mundo, cujas transições não se sujeitam a uma desordem, mas, ao contrário, obedecem a algo como uma lei ou norma da qual descende a “maquinaria” do romance de Butor: “a abundância digressiva encontra-se submetida,

⁸⁰ Trecho original: “dans *Les corps conducteurs*, l’idée de trajectoire s’accrédite-t-elle surtout avec la séquence typique de la forêt, puis souligne-t-elle, en sa répétition, les divers autres trajets plus violemment morcelés” (RICARDOU, 1978, p. 75).

⁸¹ Trecho original: “Tel est son rôle antithétique: l’unité, elle la divise, la dispersion, elle l’unit” (RICARDOU, 1978, p. 75).

ao longo do caminho, a leis duramente legíveis. Longe de se mascarar com uma comodidade natural, a narrativa destaca a riqueza perigosa dos artifícios excessivos” (RICARDOU, 1978, p. 42, tradução nossa)⁸².

Ademais, a fragmentação da narrativa acentua-se estilisticamente pelas mudanças relacionadas aos tempos verbais, retratando a cidade de Roma e a amante Cécile sempre com o futuro do presente, ao passo que Paris e Henriette surgem com o pretérito. Outrossim, o quesito gráfico apresenta-se com lacunas que demarcam as subdivisões dos capítulos: “Não é unicamente segundo a sucessão das estações que uma simetria se declara, é não menos segundo a sucessão de páginas” (RICARDOU, 1978, p. 41, tradução nossa)⁸³. Assim, Ricardou certifica a força da fragmentação presente na fatura da obra butoriana.

No estudo *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1980), Linda Hutcheon (1947-) dedica algumas páginas ao assunto, alargando, assim, os horizontes críticos para além do domínio francês, com exemplos de escritores como Borges (1899-1986), Nabokov (1899-1977) e Barth (1930-).

A partir do adjetivo *narcissistic*, que designa a autoconsciência textual⁸⁴, a discussão abrange os diversos tipos de autorreferencialidade contidos na metaficção. Assim, a estudiosa chama a atenção para a *mise en abyme* e a alegoria, recursos frequentemente utilizados na metaficção como *modus operandi* da narrativa narcisista. Tais recursos tendem a expor o *status* ficcional da obra literária, partilhando com o leitor a própria *poiesis* e construção do texto por meio do processo de leitura.

Para fins de exemplificação, Hutcheon recorre ao final do conto *Averroes' search* (*La busca de Averroes*) (1947), de Jorge Luis Borges, em que o narrador tematiza a *mise en abyme* ao dizer ao leitor:

Senti, na última página, que minha narrativa era um símbolo do homem que eu era enquanto escrevia, e que para escrever aquela história precisava ser aquele homem, e que para ser aquele homem precisava escrever aquela história e assim infinitamente. (No instante

⁸² Trecho original: “*Le foisonnement digressif s’y trouve soumis, tout au long du chemin, à de lisibles lois de fer. Loin de se déguiser sous une confortable aisance naturelle, le récit se met en évidence par la périlleuse profusion d’artifices excessifs*” (RICARDOU, 1978, p. 42).

⁸³ Trecho original: “*Ce n’est pas uniquement selon la succession des gares qu’une symétrie se déclare, c’est non moins selon la succession des pages*” (RICARDOU, 1978, p. 41).

⁸⁴ “*Narcissistic – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth [...]*” (HUTCHEON, 1980, p. 1). (“O termo narcisista – adjetivo figurativo escolhido para designar esta autoconsciência individual – não deve ser entendido como pejorativo, mas antes como descritivo e sugestivo, como irônica e alegórica leitura do mito de Narciso [...]” (HUTCHEON, 1980, p. 1, tradução nossa).

em que deixei de acreditar nele ‘Averroes’ desapareceu). (BORGES, 1967, p. 110 apud HUTCHEON, 1980, p. 54, tradução nossa)⁸⁵

Além do conto borgiano, a autora evoca o romance *The real life of Sebastian Knight* (1941), de Vladimir Nabokov (1899-1977), em que cada uma das narrativas funciona como uma *mise en abyme* do próprio romance de Nabokov. É o que acontece, por exemplo, na primeira parte, com a narrativa policial intitulada “The prismatic bezel”, em que o narrador, denominado V, procura desvendar, por meio de pistas, a verdadeira história de seu irmão Sebastian Knight, um famoso escritor já falecido. Vale ressaltar que este fato soa como uma pista para o *status* do herói do próprio texto que o leitor está lendo: “De qualquer maneira, o romance de Nabokov é também sobre um detetive (V, o irmão de Knight), que busca pistas sobre a vida e a morte de um homem” (HUTCHEON, 1980, p. 54, tradução nossa)⁸⁶.

Com isso, Hutcheon constata que a *mise en abyme* pode ser abrangente e complexa, possibilitando sua descrição como um tipo de alegoria. É o que pode ser observado com o narrador de *Lost in the funhouse* (1968), de John Barth, que narra a história de Ambrose, um garoto de treze anos. Acresce que o narrador, ele mesmo Ambrose, afirma-se como autor ficcional ao comentar os problemas e as dificuldades de composição da obra que está narrando (também intitulada *Lost in the funhouse*) sobre o personagem denominado Ambrose, que está perdido em uma *funhouse*⁸⁷, num processo extremamente complexo de ambiguidade e espelhamento: “O narrador torna-se confuso, esquece a direção de sua narração, torna-se perdido em *Lost in the funhouse*, que está em si mesmo perdido no meio da coleção, *Lost in the funhouse*” (HUTCHEON, 1980, p. 56, tradução nossa)⁸⁸. Todo este jogo confuso e espelhado tende a funcionar como uma alegoria da posição do leitor que, tal como Ambrose, encontra-se perdido, procurando um caminho possível em meio aos labirintos vertiginosos do enredo⁸⁹.

⁸⁵ Trecho original: “I sensed, on the last page, that my narrative was a symbol of the man I was while I wrote it, and that to write that story I had to be that man, and that to be that man I had to write that story and so to infinity. (The instant I stop believing in him ‘Averroes’ disappears)”. (BORGES, 1967, p. 110 apud HUTCHEON, 1980, p. 54).

⁸⁶ Trecho original: “At any rate, Nabokov’s novel is also about a detective (V, Knight’s brother) who hunts for clues to a man’s life and death” (HUTCHEON, 1980, p. 54).

⁸⁷ A palavra *funhouse* significa um espaço situado em parques de diversão, geralmente equipado com truques de espelhos, pisos e tetos inconstantes, além de outros efeitos produzidos para assustar ou divertir as pessoas que caminham ao seu redor. Por não haver um correspondente direto em português, manteremos o termo em inglês.

⁸⁸ Trecho original: “The narrator becomes confused, forgets the direction of his narration, becomes lost in ‘Lost in the funhouse’ which is itself lost in the middle of the collection, *Lost in the funhouse*” (HUTCHEON, 1980, p. 56).

⁸⁹ Tendo em vista o exemplo da obra de John Barth, nos ocorre a escrita de *Cidade de vidro*, primeira das narrativas da *Trilogia de Nova York* (1987), do escritor norte americano Paul Auster (1947-). Nessa

O texto é, portanto, permeado por uma dinâmica bastante nômade entre o eu que escreve, o eu que narra e ainda o eu narrado. Sem se fundirem ou se excluírem totalmente, tais instâncias revelam-se vertiginosas frente ao leitor, evidenciando uma espécie de porosidade nas fronteiras do jogo ficcional. Enquanto autor ficcional da trama que narra, Ambrose está a serviço da empreitada metaficcional do autor John Barth, o qual parece confrontar e desautorizar criticamente a sua identidade de escritor ao exercício ficcional do narrador criado.

A narrativa se sujeita ao trânsito, ao nomadismo de instâncias, propondo novas configurações estéticas à obra literária. Tal dinâmica afeta diretamente o leitor, sobretudo no que tange à capacidade interpretativa e criativa deste na atribuição de sentidos.

Motivados pelas observações de Linda Hutcheon acerca da alegoria da posição do leitor e da *mise en abyme*, pensamos, rapidamente, na narrativa de *A paixão segundo G.H.*, no que tange principalmente às questões de espelhamento, visto que a narradora, que se denomina “escultora amadora”, identificada apenas pelas iniciais G.H, é também personagem do próprio relato, dando margem à discussão em torno da linguagem e do próprio ato de escrita, uma vez que traz à tona sua experiência enquanto relatora ou escritora-escultora, além de requerer, logo na apresentação da obra, “pessoas de alma já formada”. Voltaremos a esta questão no capítulo quatro deste trabalho.

Essa dinâmica também é eficientemente desenvolvida por Clarice Lispector em *A hora da estrela*, obra supracitada, a partir do jogo de identidade que a autora estabelece consigo mesma e com suas personagens. Conforme mencionamos anteriormente, Rodrigo S.M, faz-se personagem da trama, espelha-se em Macabéa, e acaba por favorecer o jogo de especularidades e identidades. Assim como Macabéa, Rodrigo também é nordestino e sofre de certa marginalidade social, apresentada ao leitor com viés irônico em torno de sua literatura: “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com

narrativa, o escritor Quinn escreve romances de mistério utilizando o pseudônimo de William Wilson; por sua vez, o detetive de tais histórias chama-se Max Work. A trama movimenta-se a partir de um engano, pois alguém telefona para a casa de Quinn procurando por um detetive chamado Paul Auster. No primeiro momento, Quinn afirma não haver ninguém com esse nome, mas, estimulado pela possibilidade de ser um detetive na vida real, resolve, em seguida, assumir a identidade de Paul Auster e aventurar-se a proteger Stillman Filho, um jovem mantido durante nove anos em um quarto escuro por seu próprio pai, Peter Stillman, julgado louco. Além desse jogo vertiginoso de identidades, a cidade de Nova York surge como um cenário labiríntico, no qual os personagens são lançados às aventuras de suas investigações, conduzindo, também o leitor, pela aventura do mistério que envolve a linguagem e, por extensão, a própria literatura.

desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim”. (LISPECTOR, 1993, p. 33).

Além do narrador Rodrigo, a presença da própria escritora emerge em *A hora da estrela*, explicitamente anunciada na “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)” (LISPECTOR, 1993, p. 21). De modo ainda mais provocador, tal presença é reforçada pelo nome da autora, que surge em meio aos treze títulos da narrativa, em claro sinal de comprometimento com o ato de sua escrita e o jogo de identidade. Segundo Benedito Nunes, “Clarice Lispector faz-se igualmente personagem”,stituindo-se da “máscara pública de ficcionista” (1998, p. 40).

Ainda que tenha criado um narrador interposto, nossa escritora não se omite da empreitada narrativa, uma vez que apresenta, através de Rodrigo S.M, preocupações de ordem literária, como em: “[...] também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1993, p. 28). Por meio das entrelinhas, a passagem parece inferir a autora e corroborar um certo posicionamento acerca dos discursos da mulher escritora. O tom é irônico e de zombaria, uma vez que Lispector vale-se de um narrador, encarnado em um escritor-personagem para narrar a história de Macabéa, moça “incompetente para a vida” (LISPECTOR, 1993, p. 39), escarnecendo, desse modo, de todo o legado da narrativa brasileira anterior a sua obra.

O jogo de espelhamentos entre escritora, narrador e personagens presente em *A hora da estrela* denota a constante procura da autora por si mesma, ao mesmo tempo em que ganham forma discussões acerca da problematização do literário. É o que percebemos na entrevista que concedeu ao jornalista Júlio Lerner, em fevereiro de 1977. Quando questionada a respeito da nova personagem, Clarice ressalta a origem nordestina como um possível gérmen da criação de Macabéa: “Eu morei em Recife... eu morei no nordeste... eu me criei no nordeste... e... depois, ahn, no Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos... no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá”⁹⁰.

De acordo com Edgar Nolasco, o jogo de identidade como uma espécie de constructo ficcional é algo que sempre esteve presente na obra clariciana:

No início de seu projeto literário, o ficcional seria o lugar onde o traço biográfico se escondia; no decorrer desse projeto acontece justamente

⁹⁰ Cf. “Panorama especial com Clarice Lispector”. TV Cultura. São Paulo. Entrevista a Júlio Lerner. Gravada em 01 de fevereiro de 1977 e exibida no dia 28 de dezembro de 1977, às 20: 30h.

o oposto: agora é o ficcional que vai ficar ‘colado’ ao vivido, confundindo-se com ele. Tudo isto porque a autora não só fez de sua vida matéria para a ficção, como tornou-se, de forma singularíssima, seu próprio tema ficcional. (NOLASCO, 2004, p. 78-79)

Além de *A hora da estrela*, outras produções dão conta destes fatores, tais como os contos “Restos do carnaval” e “Cem anos de perdão”, que trazem a memória e a infância ficcionalizadas como elementos imprescindíveis à construção literária: “[...] reapropriações que a escritora faz de si mesma enquanto ser ficcionalizado” (NOLASCO, 2004, p. 79). Dessa forma, rastrear o texto clariciano e seus espelhamentos, significa, antes de mais nada, percorrer a tentativa de compreensão de um projeto ficcional, aberto, nômade e espelhado.

Publicado em 1980, o número XVII da revista *Romanica Gandensia*, da Universidade de Gent, Bélgica, traz uma compilação de onze estudos sobre a *mise en abyme* organizados pelo professor de literatura francesa, Fernand Hallyn (1945-2009). Dentre os estudos compilados por Hallyn, estão os artigos de Christian Angelet e Évelyne Capiiau-Laureys, os quais particularmente nos interessam pelos autores que abordam, respectivamente, André Gide e Italo Svevo (1861-1928), contribuindo para a discussão teórica deste trabalho.

No artigo “La *mise en abyme* selon le *Journal* et *La Tentative Amourese*, de Gide”, Christian Angelet postula a necessidade de se desfazer a indeterminação que paira sobre a crítica literária em torno da *mise en abyme*, requerendo um conceito mais operatório. Segundo o estudioso, essa indeterminação se fez sentir em especial pela abordagem desenvolvida por Lucien Dallenbach em *Le récit spéculaire* (1977), estudo que se impôs de maneira quase definitiva sobre o assunto. Entretanto, lembra Angelet, as hipóteses levantadas por Dallenbach não devem ser apenas julgadas por aquilo que não nos oferecem, uma vez que não comprometem a edificação teórica de seu estudo.

Para dar base as suas argumentações, Angelet utiliza a obra *La tentative amourese: traité du vain désir* (1893), de Andre Gide, afirmando que a *mise en abyme* não tem necessariamente a significação de obra encaixada na obra, conferida por Dallenbach, uma vez que a literatura de Gide ultrapassa em larga escala a questão técnica, revelando-se artificialmente mais complexa: “o abismo, para ele, nada mais é

que o lugar da ficção, o ponto onde o texto revela simbolicamente seu estatuto de literatura como tal, separada da realidade” (ANGELET, 1980, p. 8-9, tradução nossa)⁹¹.

Em *La tentative*, o narrador gidiano conta a Madame, sua interlocutora, a história da relação amorosa entre Luc e Rachel, dois jovens amantes que se conhecem na primavera e se separam no outono. Trata-se, portanto, à primeira vista, de duas narrativas contrapostas. Porém, pela própria composição espelhada as duas histórias tendem a constituir-se uma única, uma vez que a história que percorre as estações do ano é também a história do autor, que, no outono, retorna a si mesmo, assim como a interlocutora substitui Rachel. A questão que se põe nesta estrutura em abismo, concerne, portanto, às relações entre uma realidade e uma ficção, conforme observa Angelet: “O que liga o autor a Luc, o eu ao ele? [...] Passar do eu ao ele é também, para o autor, o meio de se tirar do jogo” (ANGELET, 1980, p. 12, tradução nossa)⁹². Para Angelet, o verdadeiro sujeito de *La Tentative* é a relação de um homem com uma ficção, fato que constantemente marca a obra de Gide, propiciando uma espécie de avatar de um indivíduo que escreve uma história. Entretanto, essa relação é desconcertante, uma vez que “a escrita que faz dele um outro, o autor dela reivindica a inteira responsabilidade” (ANGELET, 1980, p. 13, tradução nossa)⁹³. Por meio da escrita, a *mise en abyme* parece então manifestar-se como o meio possível de o escritor tornar-se interlocutor de si mesmo. Desse modo, o jogo especular acaba por se situar ao lado da arte, já que a arte reflete a vida e a escritura ocupa o lugar do que não foi realizado na realidade: “Desse imaginário, a *mise en abyme* é inseparável” (ANGELET, 1980, p. 14, tradução nossa)⁹⁴.

Nesse jogo de espelhos, vale ressaltar o motivo do parque, negligenciado na análise feita por Lucien Dallenbach, em que os amantes, durante a primavera, são impedidos de entrar por este estar de portas fechadas. No outono, por sua vez, eles encontram as portas abertas e percebem que o lugar está abandonado: “Havia bancos de pedral, estátuas, depois uma grande casa erguia-se, às persianas fechadas e portas

⁹¹ Trecho original: “*L’abyrne, pour lui, n’est autre que le lieu de la fiction, le point où le texte dévoile symboliquement son statut de littérature comme telle, coupée de la réalité*” (ANGELET, 1980, p. 8-9).

⁹² Trecho original: “*Qu’est-ce qui lie l’auteur à Luc, le je au il? [...] Passer du je au il, c’est aussi pour l’auteur, le moyen de se tirer du jeu*” (ANGELET, 1980, p. 12).

⁹³ Trecho original: “*L’écriture qui fait de lui un autre, l’auteur en revendique l’entière responsabilité*” (ANGELET, 1980, p. 13).

⁹⁴ Trecho original: “*De cet imaginaire, la mise en abyme est inséparable*” (ANGELET, 1980, p. 14).

muradas. No jardim restava a lembrança das festas” (GIDE, 1958, p. 83 apud ANGELET, 1980, p. 14, tradução nossa)⁹⁵.

O abandono do local e a decepção dos personagens são temas abordados pelo próprio Gide no *Journal*:

Luc e Rachel também querem realizar seus desejos; mas, enquanto que, escrevendo o meu, eu o realizava de uma maneira ideal, eles, sonhando com esse parque, do qual eles só viam as grades, querem aí penetrar materialmente; eles não provam de nenhuma alegria. (GIDE, 1955, p. 41 apud ANGELET, 1980, p. 14, tradução nossa)⁹⁶.

A observação é preciosa e denota o movimento de especularidade, uma vez que o episódio do parque, como motivo material, duplica o sujeito da própria narrativa de *La Tentative*, reproduzindo a relação que Luc e Rachel mantêm com a realidade, ao mesmo tempo em que desvenda a relação que une Gide à sua narrativa: “Todavia, trata-se de uma reprodução inversa, se é verdade que o autor acorda aos seus personagens uma ‘materialidade’ da qual ele se retira, guardando para ele a ficção a (não) realização ideal” (ANGELET, 1980, p. 15, tradução nossa)⁹⁷. Nesse sentido, o autor encarrega os personagens de realizarem o amor materialmente, pela possessão, ao mesmo tempo em que, por meio da escritura, o realiza idealmente. Na escala de personagens o parque ocupa o lugar da materialidade, porém, ao nível do autor mantém a idealidade, “[...] como espaço de uma ficção que implica que se renuncie à vida” (ANGELET, 1980, p. 15, tradução nossa)⁹⁸.

Na narrativa de Gide, a essência da *mise en abyme* é estabelecida pelo autor não pelo simples movimento de encaixe de uma narrativa maior a uma menor, mas sim pela cumplicidade de uma ficção a uma realidade, ou ainda, por uma idealidade a uma materialidade, para falar em termos gidianos.

A *mise en abyme* funda uma técnica que divide o texto, opondo o universo real e o fictício, como o verso e reverso do mesmo desejo: “O casal fictício redobra o casal

⁹⁵ Trecho original: “Il y avait des bancs de pierre, des statues, puis une grande maison se dressa, aux volets clos et portes murées. Dans le jardin restait le souvenir des fêtes” (GIDE, 1958, p. 83 apud ANGELET, 1980, p. 14).

⁹⁶ Trecho original: “Luc et Rachel aussi veulent réaliser leur désir; mais, tandis que, écrivant le mien, je le réalisai d’une manière idéale, eux, rêvant à ce parc, dont ils ne voyaient que les grilles, veulent y pénétrer matériellement; ils n’en éprouvent aucune joie”. (GIDE, 1955, p. 41 apud ANGELET, 1980, p. 14).

⁹⁷ Trecho original: “Toutefois, il s’agit d’une reproduction inversée, s’il est vrai que l’auteur accorde à ses personnages une ‘matérialité’ dont il se retire, gardant pour lui la fiction, l’(in)accomplissement idéal” (ANGELET, 1980, p. 15).

⁹⁸ Trecho original: “en tant qu’espace d’une fiction qui implique qu’on renonce à la vie” (ANGELET, 1980, p. 15).

real” (ANGELET, 1980, p. 17, tradução nossa)⁹⁹. Nesse sentido, emerge uma realidade evocada pelo autor, que designa a ficção, conferindo uma significação, a qual parece percorrer a seguinte fórmula: “Isto é literatura” (ANGELET, 1980, p. 18, tradução nossa)¹⁰⁰.

No segundo estudo, “*La coscienza di Zeno*, d’Italo Svevo: discours spéculaire d’un roman psychanalytique”, a pesquisadora Évelyne Capiou-Laureys procura compreender o sistema de especularidade presente na narrativa sveviana.

Enquanto ficção, *La coscienza di Zeno* (1923), é uma autobiografia escrita por um homem neurótico, Zeno, redigida a conselho de seu psicanalista para fins de cura. Logo no início da narrativa, mais especificamente no prefácio, somos advertidos de que é o médico quem publica o manuscrito para se vingar do paciente que abandonou o tratamento. Há, portanto, a implicação de duas vozes comunicantes que se dividem na narrativa, ambas em primeira pessoa: a do Doutor S, como é chamado o psicanalista e a de Zeno Cosini, o narrador autobiográfico.

Zeno e Doutor S alternam-se não só como narradores, mas também como personagens no discurso: o médico atua como personagem na narrativa primeira, em que o paciente narra episódios importantes de sua vida; na contramão, o mesmo Zeno passa de sujeito narrante a objeto da narração, àquele que é visto, isto é, observado no prefácio do psicanalista. Ambos os discursos endereçam-se a um tu oculto no texto, ou seja, a um narratário, que nada mais é do que o leitor implícito vale dizer, o leitor do próprio romance.

A alternância de personagem-narrador/narrador-personagem não é gratuita e parece indicar que os dois pontos de vista se completam, pois constituem dois momentos dialéticos de um único discurso mediado pelo autor: “É um meio no qual o autor recorre para informar o leitor, respeitando ‘o sacrossanto mandamento da objetividade e impessoalidade’ sem intervir ele mesmo na narrativa” (DALLENBACH, 1977, p. 72 apud CAPIAU-LAUREYS, 1980, p. 68, tradução nossa)¹⁰¹.

A presença dos dois narradores desdobra a ficção, fazendo o romance desenvolver-se em dois planos marcados, ao mesmo tempo, pela narrativa dos fatos passados e presentes e pelo futuro da relação terapêutica.

⁹⁹ Trecho original: “*Le couple ‘fictif’ redouble le couple ‘réel’*” (ANGELET, 1980, p. 17).

¹⁰⁰ Trecho original: “*Ceci est littérature*” (ANGELET, 1980, p. 18).

¹⁰¹ Trecho original: “*C’est un moyen auquel a recours l’auteur pour informer le lecteur tout en respectant ‘le sacrosaint commandement de l’objectivité et de l’impersonnalité’ sans intervenir lui-même dans le récit*” (DALLENBACH, 1977, p. 72 apud CAPIAU-LAUREYS, 1980, p. 68).

Entretanto, há que se ressaltar uma dinâmica importante entre os dois níveis de narradores: enquanto o narrador Zeno é o produtor da narrativa primeira, o narrador psicanalista constitui o receptor implícito; nesta posição, o personagem acaba por oferecer ao leitor uma chave de leitura antes mesmo de ceder seu lugar ao Doutor S.

O desdobramento do narrador multiplica-se sobre o plano da ficção, pois em sua autobiografia, Zeno é também personagem que narra a própria história, agenciando o próprio ato da palavra, denominado por ele de “*maladie de la parole*”¹⁰², na recriação e domínio dos fatos. Esse lugar concedido à presentificação diegética do narrador engendra o romance não apenas como a narrativa de uma aventura, no caso, a neurose de Zeno Cosini, mas também como a aventura de uma narrativa, da própria palavra que a constitui: “É assim que, de tanto buscar aquelas imagens, eu as alcancei. Mas inventar é uma criação e não uma mentira” (SVEVO, 1964, p. 927 apud CAPIAU-LAUREYS, 1980, p. 80, tradução nossa)¹⁰³.

A *mise en abyme* aí contida revela o código romanesco, denunciando a ilusão referencial da obra de Italo Svevo. Ao demonstrar o trabalho de produção, a narrativa dobra-se em si mesma, colocando-se *en abyme*, uma vez que “livrar-se da cura é escrever sua história, é refletir sobre o próprio ato infinito da enunciação” (CAPIAU-LAUREYS, 1980, p. 71, tradução nossa)¹⁰⁴.

Pode-se dizer que as particularidades levantadas por esses dois últimos estudos chamam a atenção para o lugar ocupado pela *mise en abyme* no jogo ficcional, atentando para uma espécie de chave de leitura dada aos leitores tanto por André Gide quanto por Italo Svevo. Tais observações nos incitam a pensar na estrutura da obra *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, em que de uma forma de certo modo análoga, também apresenta pistas de leitura ao efetuar uma narrativa cujos desdobramentos se dão a partir da personagem e narradora G.H, confusamente espelhada em sujeito da enunciação e do enunciado, desejando, no seu dificultoso relato, transpor em palavras a experiência ocorrida em seu apartamento no dia anterior ao discurso. Tal como na obra de Svevo, a narrativa clariciana recorre a um interlocutor imaginário, espécie de tu também invisível, que funciona como encorajamento para que a narradora empreenda o seu relato. Voltaremos mais adiante a essas questões.

¹⁰² “doença da palavra”.

¹⁰³ Trecho original: “*È così che a forza di correr dietro a quelle immagine, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna*” (SVEVO, 1964, p. 927 apud CAPIAU-LAUREYS, 1980, p. 80).

¹⁰⁴ Trecho original: “*guérir de la cure, c’est en écrire l’histoire, c’est réfléchir à l’infini l’acte même de l’énonciation*” (CAPIAU-LAUREYS, 1980, p. 71).

Partindo dos escritos de Andre Gide e Paul Valéry (1871-1945), Alain Goulet (2006) discute o fenômeno da *mise en abyme* pondo em causa o procedimento que chama de “*l’auteur en abyme*” (GOULET, 2006, p. 46, tradução nossa)¹⁰⁵.

A noção de *mise en abyme*, segundo Goulet, revelou por vezes um emprego vago e abusivo. Por isso, Goulet considera que a noção de “*l’auteur en abyme*” seja mais interessante para esclarecer, por parte do autor de uma obra, o enigma de si mesmo, além de possibilitar maior compreensão de si e de seu lugar no mundo: “O autor *en abyme* é talvez um pouco a história de Ícaro, o efeito das recaídas dos sonhos do autor mago, profeta e demiurgo, do rei que se vê nu” (GOULET, 2006, p. 39, tradução nossa)¹⁰⁶.

A *mise en abyme* implica no desnudamento do processo de criação artística da obra literária, no que tange a autoanálise e a autorreflexão de seu autor. Segundo Goulet (2006), essa é umas das preocupações mais evidentes da modernidade literária. Desse modo, ao retomar os trabalhos de Jean Ricardou (1972) no Colloque de Cerisy-la-Salle, o crítico opõe dois procedimentos, sendo o primeiro caracterizado como “*paléotexte*”¹⁰⁷, marcando a submissão do texto ao estatuto da *mimesis* e da representação; e, por sua vez, o “*néotexte*”¹⁰⁸, determinado pela autorreflexão dos processos de escritura, presentes principalmente nas estratégias narrativas do chamado “autor *en abyme*”.

Para dar início à discussão, Goulet toma como exemplo a obra *Monsieur Teste* (1925), de Valéry, mostrando como o protagonista, espécie de *alter ego* do autor, ao lado de conflitos internos, dá margem ao jogo vertiginoso da *mise en abyme*. A passagem abaixo permite adentrar o pensamento de M. Teste e, por meio dele, o método de pensamento a que pretendia Valéry:

[M. Teste] [M. Teste] tinha sobre todos uma vantagem que ele se havia dado: a de possuir uma ideia cômoda dele mesmo; e, em cada um desses pensamentos, entrava um outro Monsieur Teste, um personagem bem conhecido, simplificado, unido ao verdadeiro por todos os seus pontos... Ele havia, em suma, substituído a vaga suspeita do Eu que altera todos os nossos próprios cálculos [...] por um ser imaginário definido, um Si-Mesmo bem determinado ou educado, seguro como um instrumento, sensível como um animal. (VALÉRY, 1960, p. 59 apud GOULET, 2006, p. 45, tradução nossa)¹⁰⁹

¹⁰⁵ “autor *en abyme*”.

¹⁰⁶ Trecho original: “*l’auteur en abyme, c’est peut-être un peu l’histoire d’Icare, l’effet des retombées des rêves de l’auteur mage, prophète et demiurge, du roi qui se retrouve nu*” (GOULET, 2006, p. 39).

¹⁰⁷ Do francês, “paleotexto”.

¹⁰⁸ Do francês, “neotexto”.

¹⁰⁹ Trecho original: “[M. Teste] avait sur tout le monde un avantage qu’il s’était donné: celui de posséder une idée commode de lui-même; et, dans chacune de ses pensées entraînait un autre Monsieur Teste, un personnage bien connu, simplifié, uni au véritable par tous ses points... Il avait en somme substitué au

Para Goulet, o *alter ego* não constitui uma cópia idêntica ou o modelo reduzido de seu autor, mas antes, a projeção de um ponto de vista peculiar, do despojamento da escrita, explorando a ficção fora da obra literária. Trata-se da transposição ou figuração em modelo reduzido do sujeito da obra exposto ao interior da ficção: “O autor *en abyme* focaliza certas questões e certos traços de uma maneira necessariamente estilizada, aumentada, colocada à distância” (GOULET, 2006, p. 45, tradução nossa)¹¹⁰. Nesse sentido, “*l’auteur en abyme*” fornece uma crítica de seus personagens e métodos de construção, na medida em que permite o exame das estruturas fundamentais da ficção narrativa pautadas no jogo complexo entre o eu e o outro.

A *mise en abyme* implica no desnudamento do processo de criação artística da obra literária, no que tange a autoanálise e a autorreflexão de seu autor. Tal processo possibilita, muitas vezes, o efeito performativo do mecanismo de projeção do eu do autor no outro da ficção. Na visão de Goulet, esse procedimento é o ponto de partida da reflexão empreendida por Gide quando da teorização do conceito, cerne mesmo de toda sua obra: “O autor *en abyme* é, então, um instrumento de tomada de consciência dos processos e das circunstâncias que trabalham na escrita, durante a redação, e assim, uma tentativa de controlá-los do interior” (GOULET, 2006, p. 45, tradução nossa)¹¹¹. O crítico atenta para o princípio de retroação de *Les faux-monnayeurs*, destacando o narrador Edouard e a confecção de seu diário. Para Goulet, Edouard assume-se como agente da obra gidianiana, encarnando a figura do autor *en abyme*, uma vez que apresenta posicionamentos frente à construção do romance que está fazendo, apesar de estar envolvido e controlado por um narrador que interfere enquanto regente e juiz da trama: “Encarnação viva da tensão entre a ordem da vida e da literatura, ele só pode ser o falsificador do real” (GOULET, 2006, p. 55, tradução nossa)¹¹².

Dessa forma, Edouard propicia ao romance de Gide a crítica do autor onisciente, revelando algo como um exercício de interrogação da obra ao abarcar, por vezes, uma espécie de escárnio ou autoflagelação, à medida que permeia pela escrita os limites de

vague soupçon du Moi qui altère tous nos propres calculs [...] un être imaginaire défini, un Soi-Même bien déterminé, ou éduqué, sur comme un instrument, sensible comme un animal”. (VALÉRY, 1960, p. 59 apud GOULET, 2006, p. 45).

¹¹⁰ Trecho original: “*L’auteur en abyme focalise certaines questions et certains traits, d’une façon nécessairement stylisée, grossie, mise à distance*” (GOULET, 2006, p. 45).

¹¹¹ Trecho original: “*L’auteur en abyme est donc un instrument de prise de conscience des processus et des circonstances à l’œuvre dans l’écriture, au cours de la rédaction, et donc une tentative de les contrôler de l’intérieur*” (GOULET, 2006, p. 45).

¹¹² Trecho original: “*Incarnation vivante de la tension entre l’ordre de la vie et de la littérature, il ne peut être que faux-monnayeur du réel*” (GOULET, 2006, p. 55).

seu próprio poder demiúrgico: “Se eu não conseguir escrevê-lo, esse livro, é que a história do livro me terá interessado mais que o próprio livro; que ela terá tomado o seu lugar; e será melhor” (GIDE, 1958a, p. 1083 apud GOULET, 2006, p. 46, tradução nossa)¹¹³.

Les cahiers d'André Walter (1891) é a obra inaugural de Andre Gide, a qual reúne os seus desassossegos literários e subjetivos, propondo um interessante tratado especular. Nessa obra, Walter é um escritor e seu livro chama-se *Allain*. Walter enlouquece, morrendo antes de concluir o livro, cujo tema constitui-se dos devaneios e sofrimentos amorosos do personagem Allain.

A especularidade aí empreendida por Gide permite o retorno da obra sobre si mesma, propiciando seu questionamento: “*Les cahiers d'André Walter* colocam em cena, de modo exemplar, a gênese de um autor, as condições e as circunstâncias de sua escrita e a dialética que se instaura entre o autor e seu duplo” (GOULET, 2006, p. 48, tradução nossa)¹¹⁴. Ademais, as ações experienciadas através de outro ser ficcional resguardam o escritor, poupando-o do comprometimento direto com a vida real, além de consentir certo distanciamento crítico, o qual é ocasionado pela quebra dos limites internos e externos da obra literária:

Escrevi ontem o plano [do livro] e joguei as principais linhas. No entanto, deixei as conclusões vagas e flutuantes, querendo me impor uma dedução não prevista e descobrir pouco a pouco, ao longo da evolução pacientemente resultante – ainda mais que não vejo muito bem até onde poderei empurrar o drama, nem como pará-lo, nem por quê. (GIDE, 1986, p. 91-92 apud GOULET, 2006, p. 49, tradução nossa)¹¹⁵

Na obra *Paludes* (1895), escrita cinco anos mais tarde, há também o personagem escritor, o qual se propõe ao exercício da escrita, revelando-nos, ao longo do livro, um romance homônimo. Para o narrador, todas as personagens e circunstâncias são possíveis de ser transformadas em materiais potenciais, surgindo, daí, o questionamento da própria escrita do romance:

¹¹³ Trecho original: “*Si je ne parviens pas à l'écrire, ce livre, c'est que l'histoire du livre m'aura plus intéressé que le livre lui-même; qu'elle aura pris sa place; et ce sera tant mieux*” (GIDE, 1958a, p. 1083 apud GOULET, 2006, p. 46).

¹¹⁴ Trecho original: “*Les cahiers d'André Walter mettent en scène, de façon exemplaire, la genèse d'un auteur, les conditions et les circonstances de son écriture, et la dialectique qui s'instaure entre l'auteur et son double*” (GOULET, 2006, p. 48).

¹¹⁵ Trecho original: “*J'ai écrit hier le plan [du livre] et jeté les principales lignes. Pourtant, j'ai laissé les conclusions vagues et flottantes, voulant m'imposer une déduction non prévenue et découvrir peu à peu, au fil de l'évolution patiemment découlée, – d'autant plus ne voi-je pas très bien jusqu'où je pourrai pousser le drama, ni comment l'arrêter, ni pourquoi*”. (GIDE, 1986, p. 91-92 apud GOULET, 2006, p. 49).

Antes de explicar aos outros meu livro, eu espero que outros o expliquem a mim. Querer explicá-lo primeiro é tão logo restringir seu sentido; pois se sabemos o que queríamos dizer, não sabemos se só dizíamos isso. – Dizemos sempre mais que ISSO. – E o que sobretudo me interessa é o que eu aí coloquei sem saber, - essa parte do inconsciente, que eu gostaria de chamar a parte de Deus. – Um livro é sempre uma colaboração, e tanto mais o livro vale, mais a parte do escriba é pequena, e mais a acolhida de Deus será grande. – Esperemos de todo lugar a revelação das coisas; do público, a revelação das nossas obras. (GIDE, 1958, p. 89 apud GOULET, 2006, p. 51, tradução nossa)¹¹⁶

Como se vê, o autor *en abyme* de *Paludes* procura constantemente explicar-se e explicar a natureza de sua obra aos leitores, constituindo-se como uma instância forte e movente de tomada de consciência.

Portanto, a problemática do *l'auteur en abyme* põe em evidência a experiência do autor “em gestação”¹¹⁷ por meio de um exercício de eterna interrogação e tem como objetivo esclarecer “o enigma de si mesmo para si” (GOULET, 2006, p. 56, tradução nossa)¹¹⁸.

Como podemos notar, na obra de André Gide a *mise en abyme* surge constantemente associada ao *status* de retroação, com personagens escritores, os quais possibilitam pela escritura a interlocução do autor consigo mesmo, conforme discutido nas páginas do *Journal*: “É uma reciprocidade que eu quis indicar; não mais nas ,relações com os outros, mas consigo mesmo” (GIDE, 1996, p. 170, tradução nossa)¹¹⁹. Já na obra clariciana, a *mise en abyme* nem sempre surge da retroação revelada pela figura de um personagem escritor, mas pela relação de duplicata ou espelhamento, cujos limites tendem a questionar a vulnerabilidade das definições teóricas impostas, obrigando o leitor a reconhecer o aspecto espelhado, poroso e incerto de seu texto. Tal procedimento percorre o diálogo interno e endogâmico, bem como externo e exogâmico, abrangendo outros textos.

¹¹⁶ Trecho original: “*Avant d’expliquer aux autres mon livre, j’attends que d’autres me l’expliquent. Vouloir l’expliquer d’abord c’est en restreindre aussitôt le sens ; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. – On dit toujours plus que cela. – Et ce qui surtout m’y intéresse, c’est ce que j’y ai mis sans le savoir, – cette part d’inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. – Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite, que plus l’accueil de Dieu sera grand. Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres*”(GIDE, 1958b, p. 89 apud GOULET, 2006, p. 51).

¹¹⁷ “*en gestation*”.

¹¹⁸ Trecho original: “*l’énigme de soi-même pour soi*” (GOULET, 2006, p. 56).

¹¹⁹ Trecho original: “*C’est une réciprocité que j’ai voulu indiquer; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même*” (GIDE, 1996, p. 170).

A *mise en abyme* corresponde, pois, a um meio capaz de transformar e transgredir a narrativa, apresentando-se como parte integrante de um objeto estético. Com a fundamentação teórica até aqui exposta, pretende-se, mais especificamente, descrever o procedimento da *mise en abyme* como um dos meios da intertextualidade, tornando a obra literária um instrumento intrigante e questionador. Sem perder de vista tais pressupostos, procuraremos mostrar, nas páginas seguintes, como a narrativa de Clarice Lispector revisita algumas destas questões, revelando o diálogo e a continuidade crítica do conceito a partir das análises que virão a seguir, as quais têm início com *Meio cômico, mas eficaz e Receita de assassinato (de baratas)*.

Capítulo 2

Embriões de textos, cirandas de baratas



2 EMBRIÕES DE TEXTOS, CIRANDAS DE BARATAS

– Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (ROSA, 1988, p. 67)

2.1 Entre baratas e espelhos

Enquanto leitores das obras de Clarice Lispector, percebemos o trabalho artístico de sua palavra ao tentar nos dizer o que é indizível. É assim que ouvimos manifestar o personagem Autor na obra *Um sopro de vida*: “Além de minha involuntária mas incisiva função de pobre escriba – além disso é o silêncio que invade todos os interstícios de minha escuridão plena” (LISPECTOR, 1999a, p. 85).

Matéria primordial de suas narrativas, a palavra povoa o universo de personagens como Joana, Virgínia, Lori, G.H., Ana, Laura, Lucrécia, Macabéa, Ângela e da voz narrativa de *Água Viva*. Porém, além delas, inevitavelmente requeridas por nossa memória ao tratarmos do nome de Clarice Lispector, há muitas faces do seu trabalho ficcional que ecoam nas páginas escritas para a imprensa feminina, mantendo, como observou Nádía Battella Gotlib, “[...] semelhante variedade de temas, preocupações, gêneros e também... algumas insubordinações” (GOTLIB, 2006, p. 10).

É o caso das crônicas *Meio cômico, mas eficaz* e *Receita de assassinato (de baratas)*, publicadas respectivamente em 1952 e 1960, época em que a autora colaborava nos jornais *Comício* e *Diário da noite* como responsável por páginas femininas protegendo-se por meio de pseudônimos. Como escritora, Clarice tomava o devido cuidado para que seu nome aparecesse como autora de textos efetivamente literários e que não fosse lembrado por produções consideradas de menor valor e

prestígio. Na verdade a ficcionista não queria ser tomada por mulher frívola e/ou superficial, de horizontes restritos à esfera doméstica.

Esse olhar consciente confirma-se por meio de uma proposta de trabalho ou contrato, parte integrante dos documentos encontrados na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. O texto é redigido em cinco itens e assinado pela autora, com fins de esclarecer a natureza e os assuntos que seriam abordados numa coluna feminina. No elenco das exigências encontram-se a criação de uma personagem que deveria assinar a coluna; o modo de falar íntimo e ao mesmo tempo seguro e experiente com a leitora; a abrangência dos temas de moda, casa, beleza e demais problemas da dona de casa¹²⁰.

O curioso é que a escritora coloca-se como conhecedora da linguagem que deverá ser utilizada, demonstrando estar ciente da situação assumida: “Eu faria (uma vez por semana, como foi sugerido) uma seção feminina, assinada com um pseudônimo” (apud NUNES, 2006, p. 204).

Assim, nesses textos jornalísticos, Lispector lançava mão de uma linguagem despojada, adotando um discurso construído em tom de conversa íntima. Todavia, é exatamente nessas páginas que se concentraram alguns embriões de contos e romances, espécie de ciranda de textos que se complementam em vários sentidos, conforme mostraremos com o *corpus* desta pesquisa. As crônicas acima mencionadas apresentam-se na forma de uma receita para matar baratas e acabam por revelar a estrutura embrionária do que seria o conto *A quinta história* e a narrativa *A paixão segundo G.H.*, ambos publicados em 1964.

Antes do livro de 1964, foram sutis as manifestações das baratas nos livros da autora. Em *Perto do coração selvagem* (1943), Joana, por meio de seu paladar, traz à lembrança uma barata para tentar explicar o gosto repulsivo de um bolo: “Tomara o café com um bolo esquisito, escuro – gosto de vinho e de barata – que lhe tinham feito comer com tanta ternura e piedade que ela se envergonhara de recusar” (LISPECTOR, 1998a, p. 35). No romance *O lustre* (1946), o odor do inseto é experimentado por Virgínia na cozinha do casarão: “no seu velho cheiro de fritura, café e baratas” (LISPECTOR, 1999b, p. 107). Além disso, em *A cidade sitiada* (1949), Lucrécia e Perseu observam que “baratas velhas emergiam dos esgotos” (LISPECTOR, 1998b, p.

¹²⁰ Segundo Aparecida Maria Nunes, há muitas chances desse documento estar relacionado à atuação da escritora sob o pseudônimo de Helen Palmer na seção *Correio feminino*, publicada no segundo caderno do *Correio da Manhã*, de agosto de 1959 a fevereiro de 1961.

42) de São Geraldo. No conto “Os desastres de Sofia”, a menina, num misto de amor e ódio contempla os olhos do professor, atestando: “Eu nunca tinha visto seus olhos que, com as inúmeras pestanas, pareciam duas baratas doces” (LISPECTOR, 1999, p. 19-20). O tema esteve presente também na produção para crianças, como se pode notar em *A mulher que matou os peixes*, segundo livro infantil da ficcionista, publicado em 1968: “Tenho pena das baratas porque ninguém tem vontade de ser bom com elas. Elas só são amadas por outras baratas” (LISPECTOR, 1983, p. 14).

Como sema recorrente nos textos claricianos, o inseto surge relacionado a instâncias sinestésicas, reforçando o aspecto de refeição: “gosto de vinho e de barata”; “baratas doces”, “café e baratas”. Este aspecto será plenamente desenvolvido em *A paixão segundo G.H.*, quando a personagem provará da “massa branca” do inseto, cuspidando violentamente. Ao modo das degustações totêmicas, a barata é o ser em adoração, que oferece à protagonista a entrada à existência divina. Portanto, como vemos, a presença da barata marcou por vários anos o imaginário da escrita clariciana, “[...] em diferentes momentos e em diferentes maneiras de trabalhar as histórias” (NUNES, 2006, p. 175).

Diante do procedimento insistente da autora em retomar o sema da barata, somos levados a pensar na questão proposta pelo psicanalista Michel Schneider¹²¹, “De que é feito um texto?”, cuja resposta afina-se com os processos de escrita subjacentes, tais como fragmentos, reminiscências, combinações, acidentes e empréstimos. Nessa perspectiva, escrita e leitura estão intimamente relacionadas, não podendo ser concebidas como processos separados. Os processos de retomada permitem à autora a descoberta de um modo de construção pautado sobretudo na dinâmica entre o mesmo e o outro. Assim, a barata, como imagem e temática profícuas, é o elemento capaz de nos aproximar de uma melhor compreensão da obra de Clarice Lispector.

Meio cômico, mas eficaz reaparece, com pequenas modificações, em 16 de Agosto de 1960 na página *Só para mulheres* com o título de *Receita de assassinato (de baratas)*. Esta página fazia parte do jornal *Diário da noite*, em que Clarice Lispector atuava como *ghost writer* da atriz e modelo Ilka Soares.

Ambos os textos guardam semelhanças indiscutíveis, desenvolvendo-se em torno de um núcleo comum, a saber: uma receita caseira de como eliminar baratas. Tal procedimento alude à noção de “transposição”, conceito desenvolvido por Julia

¹²¹ Op. cit.

Kristeva, constituindo-se na transformação ou passagem de um conjunto significante a outro, não se restringindo somente a um sistema de signos verbais.

Laurent Jenny (1979) chama a atenção para esta questão, sinalizando a noção de texto alargada pela autora francesa: “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14). Assim, para além de um mero agente de desorganização do discurso, o “enxerto intertextual”, como denomina Jenny, caracteriza-se como uma construção positiva, que levanta outras questões: “[...] como se opera a assimilação, por um texto, de enunciados pré-existentes? Em que relação estão esses enunciados com o seu estado primeiro?” (JENNY, 1979, p. 30). A partir de tais questões, o estudioso enfatiza a propriedade de modificação contida nas transformações intertextuais, distinguindo os processos de alteração sofridos pelos textos. Dentre tais processos, destacamos a “amplificação”, descrita como a possibilidade de “transformação dum texto original por desenvolvimento das suas virtualidades semânticas” (JENNY, 1979, p. 39), o que parece haver nas relações textuais do *corpus* em questão.

Gérard Genette também apresenta as possibilidades de transformação textual, concebendo a propriedade da “transposição” como uma das mais importantes práticas hipertextuais, rica em procedimentos técnicos e investimentos literários, cuja amplitude textual “[...] chega a mascarar ou fazer esquecer seu caráter hipertextual, e essa própria produtividade está ligada à diversidade dos processos transformacionais que ela executa” (GENETTE, 1982, p. 237, tradução nossa)¹²².

O teórico põe em ordem as duas operações antitéticas da “transposição”, que são a “redução” e o “acréscimo ou amplificação”. Segundo o estudioso, o procedimento da “amplificação” é caracterizado por um aumento maciço do texto e pode englobar as categorias de “extensão” e “contaminação”.

O processo de “extensão” é exemplificado por meio da obra de Apuleio, quando este amplia as *Métamorphoses* de Lúcio, adicionando o mito de Amor e Psiquê como episódio estranho à narrativa. Além disso, o estudioso salienta que o principal emprego da “extensão” ocorreu no teatro clássico francês, quando os dramaturgos realizaram diversas adaptações de tragédias gregas para o cenário moderno, preenchendo-as com

¹²² Trecho original: “[...] va jusqu’à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu’elle met en oeuvre” (GENETTE, 1982, p. 237).

determinadas cenas. É o que ocorre com as adaptações de *Édipo Rei*, de Sófocles, “[...] que (entre outras transformações e reinterpretações), recebeu extensões de todas as formas para fins de preenchimento (a palavra, infelizmente, se impõe), naquela época e até nossos dias” (GENETTE, 1982, p. 298, tradução nossa)¹²³.

No que tange à “contaminação”, Genette define como o amálgama de dois ou mais hipotextos em um hipertexto, como acontece na obra *Antigone*, de Rotrou, a qual mescla episódios de Sófocles aos de *Phéniciennes*, de Eurípides.

Além destas categorias encontra-se o processo de “expansão”, procedendo por dilatação estilística, como a atividade de modificação de um texto praticada pela retórica clássica. A “expansão” é a antítese da concisão e compreende o ato de duplicar ou triplicar frases de um hipotexto, como no caso do exercício de escrita em torno da fábula *O lobo e o cordeiro*, de Esopo, em que havia acréscimos de ordem estilística por meio de descrições, retratos e diálogos inseridos.

Genette apresenta uma ressalva, ao afirmar que as noções de “extensão” e “expansão” não são encontradas em estado puro, resolvendo a questão com o emprego do termo “amplificação”. Lembra o autor que este procedimento é um dos recursos fundamentais do teatro clássico, particularmente da tragédia, tal como efetuado por Sófocles e Eurípides, os quais ampliaram os episódios do predecessor Ésquilo. Também as peças de Corneille (1606-1684) e Racine (1639-1699) propiciam exemplos desta operação, com a somatória de um ou mais personagens, procedimento que acaba por demonstrar o poder temático da amplificação.

A esse respeito, a obra *Moyse sauvé* (1643), de Saint-Amant (1594-1661) é lembrada por Genette. Há aí uma intrigante ampliação das poucas linhas do Gênese para seis mil versos na obra de Saint-Amant. A “amplificação” ocorre por meio de “*développement diégétique*”¹²⁴ como a “expansão”, marcada pela dilatação de detalhes, ampliação de episódios, descrições e personagens secundárias.

Os episódios inseridos e forjados pelo poeta revelam-se nos perigos sucessivos que assaltam o personagem *Moïse* e encontram no texto a sua força e tensão dramáticas:

Assim se apresenta em suas grandes linhas o trabalho de desenvolvimento, no sentido estrito, em *Moyse sauvé*. Consiste, então, no essencial, de uma dinamização da narrativa, destituída de toda expectativa na sua forma original, e que acha agora sua tensão no

¹²³ Trecho original: “[...] qui (entre autres transformations et réinterprétations), a reçu des extensions de toutes sortes à fin de remplissage (le mot, malheureusement, s'impose), à cette époque et jusque de nos jours” (GENETTE, 1982, p. 298).

¹²⁴ Do francês, “desenvolvimento, desdobramento diegético”.

perigo constantemente mantido acima de Moyse, e sua pulsação na alternância de episódios dramáticos e intermédios idílicos. (GENETTE, 1969, p 201, tradução nossa)¹²⁵

A obra de Saint-Amant apresenta os recursos de “insertions métadiégétiques”¹²⁶, com episódios estranhos ao tema, porém, passíveis de importância histórica e religiosa e de “interventions extradiégétiques” do narrador. Conforme sinaliza o autor de *Palimpsestes*, este preenchimento não é somente uma adição inerte, sem qualquer função estrutural no texto, mas: “ao contrário, é ele que garante à narrativa a estruturação que lhe faltava, mas que talvez ela clamava” (GENETTE, 1969, p. 201, tradução nossa)¹²⁷.

O estudioso também discorre acerca da obra *Joseph et ses frères* (1933), de Thomas Mann (1875-1955), amplificação mais recente, a qual converte os trechos 25 e 50 do Gênese em um vasto romance (de 26 a 1600 páginas), contabilizando quatro volumes.

Sem perder de vista o escopo desta pesquisa, atentamos para a espécie bastante particular de intertextualidade de que estamos tratando, ou seja, a *mise en abyme*, cujos procedimentos de retomada são semelhantes aos acima descritos, porém, ao mesmo tempo, apresentam especificidades.

Como já salientamos, a *mise en abyme* manifesta-se como uma espécie de autotextualidade, ou seja, um conjunto de relações possíveis que um texto mantém consigo mesmo, circunscrito pelo processo de reduplicação interna. Tal processo culmina na especularidade empreendida e tem como marca a “citação de conteúdo ou o resumo intratextual” (DALLENBACH, 1979, p. 54), cuja dimensão surge como o resultado de uma preocupação crítica: “Pela integração das obras imaginárias e de citações, o livro se divide em um objeto ao mesmo tempo observador e observado, literário e metaliterário.” (DALLENBACH, 1972, p. 56, tradução nossa)¹²⁸.

¹²⁵ Trecho original: “Ainsi se présente dans ses grandes lignes le travail de développement, au sens strict, dans le Moyse sauvé. Il consiste donc pour l’essentiel en une dynamisation du récit, dépourvu de tout suspens dans sa forme originelle, et qui trouve maintenant sa tension dans le danger constamment maintenu au-dessus de Moyse, et sa pulsation dans l’alternance des épisodes dramatiques et des intermèdes idylliques” (GENETTE, 1969, p 201).

¹²⁶ Do francês, “inserções metadiégéticas”.

¹²⁷ Trecho original: “Ici, tout au contraire, c’est lui qui apporte au récit la structuration qui lui manquait, mais que peut-être il appelait” (GENETTE, 1969, p. 201).

¹²⁸ Trecho original: “Par l’intégration d’œuvres imaginaires et de citations, le livre se divise en un objet à la fois regardant et regardé, littéraire et métalittéraire” (DALLENBACH, 1972, p. 56).

As considerações de Dallenbach parecem coincidir com os estudos de Roland Barthes (2007) em importante ensaio acerca das distinções entre linguagem-objeto e metalinguagem. Para Barthes, a metalinguagem é um componente expressivo, localizado no âmago do próprio objeto literário:

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. (BARTHES, 2007, p. 27)

Desse modo, o processo de escrita decorrente da *mise en abyme* instaura a investigação sobre o próprio ato criador que envolve a literatura. Espécie de construto artístico e crítico, a obra literária torna-se um objeto “olhante e olhado”, que questiona e é também questionado.

Como marca do “código metalingüístico”, o exercício especular da *mise en abyme* apresenta essencialmente o acúmulo de “propriedades vulgares da iteração e do enunciado de segundo grau” (DALLENBACH, 1979, p. 54), os quais se caracterizam por uma estrutura rica e intensa em questionamento, capaz de fazer a obra literária “[...] dialogar consigo mesma e de a prover dum aparelho de autointerpretação” (DALLENBACH, 1979, p. 54).

Nesse ponto é pertinente recorrermos aos apontamentos de Gérard Genette (1972) em torno da fauna poética de Saint-Amant em *Moyse sauvé*. O teórico observa a intrigante especularidade que se estabelece entre pássaros e peixes, uma vez que estes conjugam-se de modo mútuo, sugerindo estreitas afinidades: “Já os rouxinóis cantavam nos arbustos, /Via-se no Nilo recaírem os peixes” (AMANT apud GENETTE, 1972, p. 10, tradução nossa)¹²⁹.

As duas faunas permutam seus atributos, originando figuras altamente simétricas e inversas ao mesmo tempo, “pássaro aquático” e “peixe-voador”:

Esses nadadores escamados, essas flechas vivas
Que a natureza emplumou de asas sob a água movente
Mostrando com prazer nesse claro aparelho
A prata de sua coluna ao ouro do belo sol...
E os anfitriões do ar, de plumagens diversas

¹²⁹ Trecho original: “*Déjà les rossignols chantaient dans les buissons,/On voyait dans le Nil retomber les poissons*” (AMANT apud GENETTE, 1972, p. 10).

Voando de uma extremidade à outra, aí nadam ao contrário.
(AMANT apud GENETTE, 1972, p. 13, tradução nossa)¹³⁰

A metáfora construída por pássaros e peixes revela a reversibilidade da situação, claramente pautada no efeito de espelho e na possibilidade do duplo presente na imaginação barroca do bestiário de Saint-Amant: “Se o peixe existe, se o reflexo se revela um duplo, o sol das águas pode muito bem existir também, o avesso vale o direito, o mundo é reversível” (GENETTE, 1972, p. 15).

O mito de Narciso, tão caro à estética barroca, é aqui lembrado por Genette ao lado do procedimento ótico do *trompe-l'oeil*¹³¹, cujos efeitos ilusionistas sugerem alteridades e identidades, bem como a peça *Hamlet*, desnordeando o público ao introduzir sobre o palco um segundo palco em abismo e vertigem. Nesse universo reversível, o eu se reconhece no reflexo, na ambivalência do outro e “[...] sendo todos reversos de uma coisa única, são necessariamente idênticos: todos os abismos resumem-se num único abismo” (GENETTE, 1972, p. 20).

No Barroco desvela-se o princípio dos desdobramentos especulares advindos da torção do real pelos alargamentos de perspectivas no âmbito da pintura. A realidade passa a ser observada pela instabilidade prismática e pela movimentação das formas redobradas, tal como nos explica Deleuze: “O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (2007, p. 13). Composto de duas direções ou andares, esse traço opera por meio das “redobras da matéria” e das “dobras da alma”, sinalizando dois infinitos. Nessa contingência, a matéria, fluida e elíptica, surge geminada e é submetida a um processo eternamente desdobrável: “O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras” (DELEUZE, 2007, p. 14).

Desse modo, com os textos geminados das receitas *Meio cômico, mas eficaz* e *Receita de assassinato (de baratas)*, a literatura de Clarice Lispector enamora-se de sua própria imagem voltando-se para si mesma e para o questionamento de sua própria construção, que se revela múltipla¹³². Trata-se de uma dinâmica textual ao mesmo

¹³⁰ Trecho original: “*Ces nageurs écaillés, ces sagettes vivante/Que nature empenna d’ailes sous l’eau mouvante/Montrant avec plaisir en ce clair appareil/L’argent de leur échine à l’or du beau soleil.../Et les hôtes de l’air, aux plumages divers,/Volant d’un bord à l’autre, y nagent à l’envers*” (AMANT apud GENETTE, 1972, p. 13).

¹³¹ “Recurso pictórico de caráter ilusionista que consiste em enganar ou iludir a visão” (FERNANDEZ CHITI, 2003, p. 502).

¹³² Lúcia Helena utiliza a expressão “vocação para o abismo” para referir-se ao “[...] modo singular pelo qual, nos textos da autora, a autorreferencialidade é o recurso utilizado para se refletir sobre o limite, considerado um problema narrativo” (HELENA, 1999, p. 61). Segundo Helena, a “vocação para o abismo” suscita a definição de fronteiras nos textos claricianos, na medida em que articula quatro eixos: o olhar e as identidades; o estrangeiro e o estranho; a cruz e o novelo; os espelhos e a representação. (Cf.

tempo associada e dissociada a certos contextos reincidentes. Repetições, reencontros, reduplicações, “um acoplamento ou uma geminação de atividades relativas a um objeto similar” (DALLENBACH, 1977, p. 30, tradução nossa)¹³³.

É assim que as imagens das baratas voltam e Clarice apresenta uma literatura com forte capacidade reflexiva, instaurando o movimento do sujeito que se procura. O texto é semelhante a um novelo narrativo em que escrever equivale a procurar. Essa operação, calcada na imbricação da experiência de colagem e fragmentos, recebeu a denominação de “transmigração autointertextual” nos estudos efetuados por Walnice Nogueira Galvão (1996, p. 11).

Como folhas soltas que se procuram e se completam, a escrita clariciana move-se pela compulsão ao ato de repetição, apropriando-se de tudo em um constante diálogo. Como nos indica Michel Schneider:

Cada livro é o eco dos que o anteciparam ou o presságio dos que o repetirão. Cada um, peça imprópria e aleatória de um conjunto sem fim, dá para o precedente e para o seguinte, como essas enfiadas de quartos que povoam os pesadelos, sonhos do inatingível. (SCHNEIDER, 1990, p. 100-101 apud NOLASCO, 2003, p. 195)

Cada obra que se encerra tende a fechar um ciclo que será retomado pela obra seguinte e assim sucessivamente, como as eternas bonecas russas ou as emblemáticas caixas chinesas. Na presente ciranda de baratas tudo se duplica, espelhando-se em vários modos de ser e de estar, como algo que ora converge, ora diverge no espaço literário. Tais cruzamentos e reflexos mostram a relação entre a linguagem e a representação do real criada pela autora e remetem à figura especular do quiasmo¹³⁴, componente estrutural que compõe uma espécie de jogo de espelhos paralelos, permitindo à autora articular as situações dramáticas, “[...] valendo-se do paradoxo para extrair, nos textos, as muitas possibilidades de sentido que caracterizam a afirmação simultânea de contrários que se cruzam numa mesma experiência” (FRANCO-JÚNIOR, 2004, p. 132).

Trata-se de um exercício de escrita que se renova pelo jogo da especularidade, conduzido por um itinerário de elementos díspares, porém, em constante diálogo, como

HELENA, Lúcia. A vocação para o abismo. *Literatura e sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: Universidade de São Paulo/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. n. 4, 1999, p. 60-67).

¹³³ Trecho original: “*un couplage ou un jumelage d’activités portant sur un objet similaire*” (DALLENBACH, 1977, p. 30).

¹³⁴ O conceito de quiasmo na obra clariciana foi desenvolvido por Nádia Battella Gotlib em *Três vezes Clarice*. Cf. GOTLIB, Nádia Battella. *Três vezes Clarice*. Rio de Janeiro: CIEC-UFRJ, 1989. 34p.

ocorre no conto “O búfalo”, da coletânea *Laços de família* (1960). A especularidade é aí mediada pelo olhar da mulher de casaco marrom que se vê no búfalo, espécie de outro de si mesma. O encontro do olhar permeia-se num crescendo, à medida que curiosas imagens avolumam-se até o momento de fusão da mulher com o animal:

E mais uma vez o búfalo pareceu notá-la. Como se ela não tivesse suportado sentir o que sentira, desviou subitamente o rosto e olhou uma árvore. [...] E de onde olhou de novo o búfalo. O búfalo agora maior. O búfalo negro. Ah, disse de repente com uma dor. [...] Ah, disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro [...] O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e, à distância, encarou-a. (LISPECTOR, 1979, p. 158-159)

Portanto, a mulher retém em si a imagem do animal e reverte o processo de oposição no jogo de espelhos prismáticos: “E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos” (LISPECTOR, 1979, p. 160). O mesmo movimento ocorrerá entre mulher e barata em *A paixão segundo G.H.* De dentro do quarto da empregada, G.H vive sua paixão, entregando-se ao encontro vertiginoso, o qual oscila do fascínio à repulsa: “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. [...] eu a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria ficar sozinha com minha agressão” (LISPECTOR, 1999, p. 57-58).

Assim, imersos nos reflexos de sua interioridade, os personagens claricianos confrontam-se numa dinâmica em que identidade e alteridade se alternam, constituindo o fio condutor da narrativa.

A procura pela autoimagem, a crise de identidade ocorrida frente ao espanto epifânico do cotidiano muitas vezes sufocado pelas tarefas domésticas foram questões pontuadas por esta ficção. Há que se considerar a abordagem de vivências paradoxais dos personagens, os quais enfrentam situações marcadas por aprisionamento e exílio. Entrementes, desponta o espelho como força mediadora da “consciência de si”, assinalando o momento em que “[...] a identidade narcisista se transforma em alteridade” (NUNES, 1995, p. 106).

Talvez o trecho da crônica *Os espelhos de Vera Mindlin*, texto incluído em *A legião estrangeira* e reescrito nas páginas de *Água viva* e nas de *Para não esquecer*, seja capaz de traduzir esse itinerário *en abyme*, caracterizado por cirandas textuais e espelhos cujas cópias ou reelaborações fazem da literatura de Clarice Lispector uma experiência vital, em que cada texto pode ser lido como se fosse pela primeira vez:

O que é um espelho? Não existe a palavra espelho – só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. – Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Não são precisos muitos para se ter

a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem intensa e insistente *ad infinitum*, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos, os reflexos dessa dura água. (LISPECTOR, 1999c, p. 12)

Do mesmo modo, as receitas *Meio cômico, mas eficaz* e *Receita de assassinato (de baratas)* refletem-se num jogo de palavras e estruturas, no qual a ampliação revela a tomada de consciência crítica do imaginário da autora ao longo de vários anos de atividade literária.

2.2 Baratas e receitas

Com base nos pressupostos teóricos já apresentados em torno da *mise en abyme* e seus processos de especularidade, refletiremos acerca dos dois primeiros textos de nosso *corpus*, *Meio cômico, mas eficaz* e *Receita de assassinato (de baratas)*, partindo do contexto histórico em que ambos foram produzidos até suas articulações estruturais em abismo.

Na página 18 da edição de 8 de agosto de 1952 do semanário *Comício* surge a receita *Meio cômico, mas eficaz*. Trata-se de uma receita de natureza diferente, ou seja, como matar baratas. Em meio a uma conversa “entre mulheres”, em que os papéis experimentados no cenário doméstico são colocados em pauta, surge esta intrigante receita para a dona de casa livrar-se das baratas indesejadas.

O semanário *Comício* despontou num cenário bastante conturbado da política brasileira, em oposição ao governo de Getúlio Vargas: “Acreditavam seus idealizadores que os interesses públicos no Brasil não estavam sendo defendidos de maneira tão rigorosa e completa” (NUNES, 2006, p. 133).

A década de 50 constituiu um período de fértil publicação de revistas femininas, pois estas entravam em fase de produção industrial. Contudo, é preciso ressaltar, no caso brasileiro, uma diferente postura dos jornais da época, que, nos dizeres de Dulcília Buitoni, custaram a “[...] modernizar-se em termos de forma e conteúdo” (BUITONI, 1981, p. 85), guiando-se por antigos padrões, entre estes o norte-americano. A estudiosa atenta para o fato de que havia certo atraso dos jornais quanto às revistas, com seções pobres no quesito imaginação, com fraco trabalho de diagramação e ilustração. Nesse contexto, o público feminino não era devidamente considerado, causando a impressão

de que “[...] o jornal editava a página feminina mais para constar” (BUITONI, 1981, p. 85).

Uma nova fase surge para as revistas brasileiras com o uso de novos recursos que tentavam chamar a atenção do público, tais como a inserção de páginas com histórias completas, em vez de capítulos. Esse foi o caso da revista *Capricho*, primeiramente editada quinzenalmente e, depois, mensalmente, atingindo a marca de 50.000 exemplares no final da década de 50.

O Cruzeiro foi outra revista da época que alcançou a cifra de 500 mil exemplares e encontrou em 1952 a concorrente *Manchete*, repleta de inovações gráficas e páginas coloridas, atendendo à “ideologia de otimismo da burguesia ascendente” (BUITONI, 1981, p. 87) da época.

Comício teve uma curta atuação na imprensa brasileira, fechando em 17 de outubro de 1952, contabilizando apenas cinco meses de circulação. Entre seus colaboradores estavam Fernando Sabino (1923-2004), Paulo Mendes Campos (1922-1991), Millôr Fernandes (1923-2012), Sérgio Porto (1923-1968), entre outros. O semanário não conseguiu suprir as dificuldades financeiras, que se refletiam até mesmo na falta de pagamento para os custos da impressão. A página feminina *Entre Mulheres* era assinada por Tereza Quadros, uma criação, isto é, o pseudônimo de Clarice Lispector. O nome e o convite foram sugestão do amigo e escritor Rubem Braga (1913-1990).

A atividade jornalística da autora seria recuperada ao longo de sua carreira, em diferentes periódicos e pseudônimos:

Através do discurso de Tereza Quadros – de Helen Palmer e de Ilka Soares, nomes adotados posteriormente para outras colunas femininas que a ficcionista escreveria – identificamos o recurso pelo qual Clarice Lispector se pautou para compor tais páginas e que, de certa forma, caracterizariam ainda sua ficção: o gosto pelo interdito, pelas entrelinhas e pelos pequenos detalhes que remetem a significações outras. (NUNES, 2006, p. 8)¹³⁵

Em carta enviada a Fernando Sabino, a escritora discute o perfil de Tereza Quadros, salientando seus traços despojados: “Ela é muito melhor do que eu, [...] é

¹³⁵ Para compor a excelente pesquisa disponibilizada em *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*, São Paulo: SENAC, 2006, Aparecida Maria Nunes percorreu mais de 400 páginas ou colunas femininas da autora. No semanário *Comício*, a coluna *Entre Mulheres* ocupa 17 páginas em 17 números do jornal; em *Correio da Manhã* há 128 colunas e no tabloide *Diário da Noite*, 291, atingindo a marca de 436 unidades. (Cf. GOTLIB, Nádia Battella. Viajar, dissimular, pulsar: para uma biografia de Clarice Lispector. *Revista de Letras*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará. Vol. 5, 2010, p. 179-189). Pelos objetivos percorridos por esta pesquisa, a seção *Correio Feminino*, publicada em *Correio da Manhã* sob o pseudônimo Helen Palmer não integra o *corpus* de análise.

disposta, feminina, ativa, não tem pressão baixa, até mesmo às vezes feminista, uma boa jornalista enfim”. (SABINO, 2002, p. 103 apud NUNES, 2010, p. 69).

Mais do que um pseudônimo que procura encobrir a verdadeira autoria dos textos, a criação de Clarice revela possíveis parentescos com o fenômeno da heteronímia, trazendo, conforme demonstra Aparecida Maria Nunes, “[...] uma identidade ficcional que lembra, mesmo que de longe, as criadas por Fernando Pessoa” (NUNES, 2010, p. 69).

Ao atribuir certos despojamentos ao perfil de Tereza Quadros, Clarice acaba por revelar que estava ciente das diferenças entre o público do jornal e o de seus livros, bem como da linguagem a ser utilizada em cada uma das situações, como bem sinaliza Benedito Nunes: “[...] o sujeito que se faz personagem, e que manifesta, cruamente, a sua *persona*, a sua máscara de escritor” (1995, p. 151). Ademais, tanto Tereza Quadros quanto Ilka Soares (pseudônimo da segunda receita) atuavam como máscaras de Clarice Lispector, ou melhor, como eus cindidos e desdobrados em “heterônimos da romancista”, conforme salientou Benedito Nunes (1998, p. 46).

Elemento crucial na literatura clariciana, a heteronímia corrobora o drama da linguagem e tem implicações diretas com as noções de sinceridade e fingimento¹³⁶. Tais aspectos foram por vezes discutidos e problematizados pela autora ao longo de sua trajetória literária, como se pode notar nas crônicas “Fernando Pessoa me ajudando” e “Amor imorredouro”, publicadas no *Jornal do Brasil*, nas quais declara o temor de sua exposição pela escrita, sob ameaça da perda de “intimidade secreta” (LISPECTOR, 1999, p. 137) e sua dificuldade para executar a função de cronista:

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. (LISPECTOR, 1999e, p. 29)

As observações acerca de si mesma parecem propiciar o entendimento contextual da escrita, além de fornecer um contato mais direto entre a escritora e seu público. Surgem aí colocações de ordem metalinguística, as quais permitem, por meio do jogo de fingimento e sinceridade, o exame da feitura de tais textos. Como se pode

¹³⁶ Cf. GOTLIB, Nádia Battella. Olhos nos olhos: Fernando Pessoa e Clarice Lispector. *Remate de males*. n. 9. Campinas: IEL-Departamento de Teoria Literária. 1989, p. 139-145.

observar na crônica “A explicação que não explica”¹³⁷, em que a autora compartilha com o leitor a gênese dos contos da coletânea *Laços de família*:

Não é fácil lembrar-me de como e por que escrevi um conto ou um romance. Depois que se despegam de mim, também eu os estranho. [...] De ‘Devaneio e embriaguez de uma rapariga’ sei que me diverti tanto que foi mesmo um prazer escrever. Enquanto durou o trabalho, estava sempre de um bom humor diferente do diário e, apesar de os outros não chegarem a notar, eu falava à moda portuguesa, fazendo, ao que me parece, experiência de linguagem. Foi ótimo escrever sobre a portuguesa. (LISPECTOR, 1999e, p. 238-239)

Embora temendo a exposição por parte da escrita, a autora desconstrói as próprias afirmações, jogando de forma lúdica com as certezas dos seus leitores. De acordo com Nádía Gotlib, “a linguagem por vezes mais solta dos textos de cunho jornalístico de Clarice lhe traz sua imagem ao espelho” (1989, p. 140). Imagem distorcida e prismática à proporção que se revela no outro, no heterônimo a ser decifrado pelo leitor. Nesse sentido são significativas as palavras de Ângela em diálogo com o Autor em *Um sopro de vida*: “Eu sou uma atriz para mim. Eu finjo que sou uma determinada pessoa mas na realidade não sou nada” (LISPECTOR, 1999, p. 40). Assim, a heteronímia obriga o leitor a perscrutar e caracterizar os traços da escrita das *personas*, denotando, de antemão, relações vertiginosas com a própria figura ortônima, Clarice Lispector ela-mesma.

As estratégias discursivas utilizadas por Clarice Lispector como Tereza Quadros propiciam um diálogo com a categoria do “autor *en abyme*”, cujos pressupostos, baseados em estratégias de autorrepresentação, colocam em primeiro plano os processos de escritura. Segundo Alain Goulet (2006), tal procedimento questionador da obra literária pode tomar a forma do “autor *en abyme*, mais ou menos alter ego, em todo caso, projeção do autor e de suas preocupações no momento em que ele escreve” (GOULET, 2006, p. 44)¹³⁸.

No entanto, conforme apresentamos no capítulo anterior, a noção de *alter ego* a que se refere Goulet vai além da simples cópia calcada na redução do autor na pele de um personagem, a fim de revelar um projeto maior, constituído por uma espécie de ponto de vista particular, marcado sobremaneira pelo despojamento da escrita: “O escritor está avidamente inclinado para os bastidores de sua obra, desejoso de captar o que está do lado de cá de sua escrita, o encadeamento de seus processos, a energia

¹³⁷ *Jornal do Brasil*, 11 de outubro de 1969.

¹³⁸ Trecho original: “l’auteur en abyme”, “plus ou moins alter ego, en tout cas projection de l’auteur et de ses préoccupations au moment où il écrit” (GOULET, 2006, p. 44).

desenvolvida e as metamorfoses que aí operam” (GOULET, 2006, p. 46, tradução nossa)¹³⁹.

O posicionamento crítico de Clarice Lispector direcionado à sua criação parece estar em conformidade com tais questões, uma vez que a autora discorre acerca dos procedimentos construtivos caracterizadores do perfil e da escrita de Tereza Quadros, adentrando o terreno da relação entre o eu e o outro, tão cara à sua literatura.

Embora se sustentando nos assuntos de “moda, casa e coração” (NUNES, 2008, p. 148), as páginas femininas presentes em *Comício* ultrapassaram a cena doméstica dos tabloides femininos da época, as quais traziam a isenção do discurso, uma vez que em Clarice Lispector/Tereza Quadros, tais textos contavam com a aproximação com as leitoras, “adotando processos de identificação e vínculo emocional” (NUNES, 2008, p. 146).

Tratando de receitas, segredos, dicas de beleza e universo amoroso, as páginas da imprensa feminina podem parecer inofensivas e ingênuas aos leitores mais desavisados. Porém, sua forma de atuação é regada implicitamente por ideologizações muito intensas: “[...] das folhas artesanais ao produto industrial, a imprensa feminina tem potencialidade para atingir metade do gênero humano. (BUITONI, 1981, p. 1).

São páginas como essas que eclodem na produção jornalística de Clarice Lispector. Ao lançar mão de receitas e segredos bem humorados nas colunas, sob o disfarce de Tereza Quadros, Helen Palmer ou Ilka Soares, a cronista revelava um pouco mais do que a futilidade esperada nas páginas femininas. Experimentar tais textos torna possível o reconhecimento da escritora que se ocultava em tais páginas, indiciando, por vezes, a mulher que pretendia dizer algo a mais à leitora de seu tempo.

A página feminina de *Comício* não constituiu grandes exemplos de inovações gráficas, conforme atesta Aparecida Maria Nunes: “Não se pode esquecer que os recursos gráficos dos anos 1950 eram ainda incipientes, comparados com os atuais, e que a fotografia no jornalismo havia pouco começado a ter peso de informação” (2006, p. 121). Mas embora as feições gráficas não fossem a especialidade do tabloide, a expressão *Entre Mulheres* surgia flexivelmente ao centro, à direita ou à esquerda da página, dependendo da edição, fato que pode figurar como uma espécie de “dinamismo na diagramação”, conforme observa Aparecida Maria Nunes (2006, p. 122).

¹³⁹ Trecho original: “l’écrivain est avidement penché sur les coulisses de son oeuvre, désireux de capter l’en deçà de l’écriture, l’enchaînement de ses processus, l’énergie déployée, et les métamorphoses qui s’y opèrent” (GOULET, 2006, p. 46).

Meio cômico, mas eficaz...

De que modo matar baratas? Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes. Passado algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa.

Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas.

Há ainda outros processos. Ponha, por exemplo, terebentina nos lugares freqüentados pelas baratas: elas fugirão. Mas para onde? O melhor, como se vê, é mesmo engessá-las em inúmeros monumento-zinhos, pois ‘para onde’ pode ser outro aposento da casa, o que não resolve o problema. (LISPECTOR, 1952, p. 18)

Meio cômico, mas eficaz apresenta um objetivo diferente, que destoa das demais receitas, como o preparo de bolinhas de queijo ou como economizar dinheiro no cabeleireiro. Apesar de seguir o mesmo padrão das receitas usualmente inseridas nas páginas femininas da época, o texto, aparentemente inofensivo traz um teor crítico e irônico a respeito da morte das baratas, logrando, de maneira lúdica a leitora dos anos dourados.

O tom cômico anunciado desde o título tende a certa aproximação com a leitora da época e, nesse sentido, é curioso o fato de que Tereza Quadros não transcreve diretamente a receita, como procediam vários tabloides da época, mas o faz aliado a uma forma de rito, de iniciação à arte de matar, concedendo, assim, “um novo papel a sua interlocutora, o de matar” (NUNES, 2006, p. 172).

Comicamente a leitora é introduzida a uma espécie de iniciação ou rito, como em algumas narrativas claricianas, das quais distinguimos *A paixão segundo G.H.* Nessa obra, a escultora G.H. inicia-se na busca de sua identidade, transgredindo limites ao tomar consciência da barata como o outro, a sua própria máscara. Assim, decide adentrar um espaço até então desconhecido em sua própria casa, o quarto da empregada que se fora, detendo-se em áreas pouco exploradas de seu prédio. Para isso, a personagem livra-se do cigarro, desliga o telefone a fim de que a experiência ritualística não seja interrompida. Conforme demonstrou Affonso Romano de Sant’anna, “Em Clarice o texto é um ritual. [...] Nesta autora, há consciência do ritual” (2013, p. 132); o aspecto ritualístico pode surgir de modo implícito ou explícito em seus textos.

Os ingredientes, – “Açúcar, farinha e gesso misturados em partes iguais” – são todos de emprego doméstico e deverão ser utilizados pela dona de casa com o objetivo de eliminar as baratas nojentas e assim higienizar o lar. Como se vê, “na imprensa feminina, a mulher está, metafórica e metonimicamente, ligada aos seus papéis sociais básicos: dona de casa, esposa, mãe” (BUITONI, 1981, p. 137).

O texto salienta o papel da mulher, que nada mais é do que a limpeza e manutenção do lar. A receita consubstancia a trivialidade das demais informações postadas nas páginas femininas. Tal papel conferido, como feliz e satisfeita com as tarefas domésticas, surge sempre como tradicional e correto, longe de abordar outras incursões da mulher fora do lar.

A colunista, assumindo a máscara de Tereza Quadros, parece falar à leitora por meio de entrelinhas, pois há algo de maquiavélico na execução desta receita, que vai se assemelhando a um plano mortífero, disfarçado em sutil crueldade: “Passado algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa”. (LISPECTOR, 1952, p. 18).

O mesmo procedimento ocorre no conto *A quinta história*, em que, pelo estado de excitação assumido pela narradora, o relato parece possuir requintes de crueldade na medida em que traz ao leitor a intensidade perversa do ato de matar as baratas indesejadas: “Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe” (LISPECTOR, 1999d, p. 75). Por sua vez, em *A paixão segundo G.H.* a barata é o ser responsável pela longa introspecção da escultora G.H., que a esmaga com a porta do guarda-roupa: “[...] ei-la, a barata neutra, sem nome de dor ou de amor. Sua única diferenciação de vida é que ela devia ser macho ou fêmea. Eu só a pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea” (LISPECTOR, 1998c, p. 93).

É importante salientarmos que a palavra “barata” em português pertence ao gênero feminino, independente de o inseto ser macho ou fêmea. Porém, em *A paixão*, “Clarice não está mais usando o gênero num sentido puramente gramatical” (MOSER, 2009, p. 387), mas, sim, sutilmente como um ser que compartilha dos mesmos sentimentos e sofrimentos das mulheres tantas vezes esmagadas pelas imposições sociais.

É possível ler a receita *Meio cômico, mas eficaz* como um texto subliminar, capaz de portar um “jogo de disfarces” que parece parodiar as “receitas bem-comportadas presentes na imprensa feminina dos anos 50” (NUNES, 2006, p. 194).

Figura 7: Frontispício do semanário *Comício*, Rio de Janeiro, 8-8-1952



Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – RJ

Figura 8: *Meio cômico, mas eficaz. Comício*, Rio de Janeiro, 8-8-1952, p. 18

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-RJ

Figura 9: Versão ampliada de *Meio cômico, mas eficaz Comício*, Rio de Janeiro, 8-8-1952, p. 18

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-RJ

A receita é inserida em meio a um diálogo, “De que modo matar baratas? Deixe todas as noites [...]” (LISPECTOR, 1952, p. 18), reproduzindo uma conversa entre Tereza Quadros e a leitora. O traço dialogal aí presente já constitui um procedimento ao apresentar uma forma discursiva estrategicamente utilizada para atrair as leitoras e integrá-las ao universo doméstico abordado pela colunista.

A atuação jornalística de Lispector perpassa um universo de “fingimento”, em que a discussão de valores surge disfarçadamente em receitas e conselhos muitas vezes inocentes, enviesados por conselhos dispostos no ambiente doméstico. Tal procedimento:

Mostra como há também nesse mundo domesticado da página feminina a tal inquietação ficcional que derruba o lugar-comum do gênero – nos dois sentidos, como gênero narrativo-jornalístico e como gênero feminino – e instaura a necessária desordem revigoradora. (GOTLIB, 1995, p. 281)

Assim, a ideia do assassinato é transmitida de forma casual e amigável. À exceção do gesso, os ingredientes preparatórios para acabar com as baratas são curiosamente os mesmos usados em outras receitas, as quais buscavam agradar e satisfazer as leitoras da época: “O leitor aqui é vítima inocente de uma atitude narrativa que tem na gozação e no escárnio instrumentos bastante eficientes, dissimulando o horror de uma receita de morte sob a capa ingênua de um simples receituário” (ROSENBAUM, 1999, p. 132).

Há nesta receita um jogo lúdico presente desde a linguagem até os seus ingredientes, numa espécie de convite à entrada em um “jogo ficcional” para a leitora dos anos dourados: “Mas para onde? O melhor, como se vê, é mesmo engessá-las em inúmeros monumentozinhos, pois ‘para onde’ pode ser outro aposento da casa, o que não resolve o problema” (LISPECTOR, 1952, p. 18).

A colunista é engenhosa no seu intento, como se pode notar em: “Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes” (LISPECTOR, 1952, p. 18). Ela fala à leitora já apreendendo a perspectiva dos insetos, de modo a mostrar-se interessada não apenas no desenvolvimento da receita, mas, antes, na figura da barata manipulada como o outro a ser narrado, ou seja, desponta, ainda que de modo velado, a consciência do outro no discurso da colunista.

O tom de conversa entre mulheres, reforçado pelo uso do diminutivo (“bichinhos”, “baratinhas”, “monumentozinhos”), contrasta com a atitude maquiavélica e a crueldade da colunista com as baratas, como se pode notar com o eufemismo irônico em “[...] engessá-las em inúmeros monumentozinhos”. Como um recurso presente na linguagem

afetiva da imprensa feminina, o diminutivo apresenta com docilidade os insetos subjugados ao plano mortuário da receita.

O diminutivo é encontrado em outros momentos da obra de Clarice Lispector e implica um trabalho curioso com a linguagem e o sentido dos textos, como notamos no início do conto “Viagem a Petrópolis”: “Era uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo. [...] Quando lhe perguntavam o nome, dizia com a voz purificada pela fraqueza e por longuíssimos anos de boa educação: – Mocinha” (LISPECTOR, 1999d, p. 57). O tom de empatia empreendido pelo narrador na apresentação contrasta com o termo “Mocinha”, o qual denota uma visível ironia, considerando a idade e o apelido da personagem. Também em *A hora da estrela*, o diminutivo é evidente no discurso afetado da cartomante ao receber Macabéa: “Entre, meu benzinho. [...] Não tenha medo de mim, sua coisinha engraçadinha. [...] Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! Que meu amigo Jesus tenha dó de você, filhinha!” (LISPECTOR, 1993, p. 90-94). Além disso, o diminutivo é utilizado pelo narrador Rodrigo S.M ao atribuir aspectos de inferioridade às classes desfavorecidas, estendendo-os para a caracterização da própria nordestina: “[...] quando se dá a mão, essa gentinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome e tudo. [...] Sim, ela era alegrezinha dentro de sua neurose” (LISPECTOR, 1993, p. 51).

A presença dos diminutivos na receita aponta para o código de linguagem que se subscree por meio de um interdiscurso de dissimulação. Nesse enredamento, a receita parece envenenar as próprias leitoras das colunas femininas, ou seja, as “baratas” nojentas e alienadas de sua condição de mulher, configurando, em uma outra esfera, talvez mais crítica, “o traço sádico da própria autora, por trás da máscara da jornalista; manipulando de forma maquiavélica suas leitoras distraídas [...]” (ROSENBAUM, 1999, p. 132). Ou, por outro lado, compartilhando, do próprio lugar tradicional em que as mulheres sempre foram instaladas e/ou instalaram-se, uma crueldade e um sadismo manifestados sob a capa da perversão/perversidade feminina. Nesse sentido, não teríamos os pólos escritora má e leitoras ingênuas ou boas, mas uma espécie de chamado ou identificação com um traço feminino comum a ambas.

De modo mais profundo e subentendido, a receita parece reconhecer que os limites da atividade doméstica só permitem que a mulher viva ou crie num nível infra-artístico. Cabe aí a associação de eliminar/engessar baratas com a produção de esculturas realizadas de modo amador pela escultora G.H em *A paixão*. Tais produções projetam um horizonte de subalternidade do trabalho ou criação feminina:

[...] a mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo. Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre homem e mulher. (LISPECTOR, 1998c, p. 26)

Assim, G.H. tentará transgredir esses aspectos, livrando-se da alienação cotidiana ao reconhecer-se na barata, pois realizará o “ato proibido de tocar no que é imundo” (LISPECTOR, 1998c, p. 71).

Para além da aparente banalidade, é importante considerarmos a potência desagregadora das palavras de Tereza Quadros no que tange à representação metafórica de questões essencialmente humanas, tais como a dor de existir, as limitações do universo feminino, entre outras.

Percorrendo o manancial da produção clariciana, resgatamos a crônica “Muita raiva, falta de amor”, do volume *Visão do esplendor* (1975). Segundo a expressão da própria autora, essa obra reúne “impressões leves”, já anteriormente publicadas na coluna *Children’s Corner*, da revista *Senhor* e no *Jornal do Brasil*. No entanto, o texto traz uma receita “nojenta” de ano novo para a preparação de um peru. A autora escarnece dos leitores, elencando o passo a passo nada leve de um “*reveillon* à la Onassis para pessoa paupérrima” (LISPECTOR, 1975, p. 49). Logo no início do texto ela interpela o interlocutor, expondo um sentimento misto de raiva e dor pelas classes desfavorecidas: “[...] no *reveillon* comi peru macio e champagne francês. Gostei, gostei muito. Mas os que não comeram peru? Me dói, meu amigo, me dói” (LISPECTOR, 1975, p. 49).

A receita compartilha do mesmo estranhamento ocorrido em *Meio cômico, mas eficaz*, com os ingredientes que transcrevemos:

Compre um peru bem podrezinho, morto há quinze dias e guardado fora da geladeira. Lave-o com água de esgoto, seque-o com o capacho da entrada de sua casa. Tempere-o com gordura de rã e sapos crus, e com formigas tanajuras. E cuspe. Deixe tudo de molho em champagne africano que é puro pipi gelado. Só então ponha-o na geladeira dos picos de montanhas de Gstaad ou de S. Moritz, lá na favela do Rio em fevereiro. Quando estiver bem curtido, tire-o do molho para recheá-lo com osso quebrado dele mesmo.

P.S: unte-o com graxa preta para sapatos e, quando estiver todo pretinho, ponha-o no fogão de uma boíte-tipo-inferninho chamado Erotika. Deixe-o lá só trinta minutos para que se conserve meio cru. Retire-o, ponha numa salva de prata enferrujada, trinche-o com os garfos e facas do Diabo, com espelho quebrado e objetos roubados de Iemanjá para irritá-la – e empanturre-se até à boca, até não caber mais. Vá dormir na sua rede. Acorde-se depois e vá à praia do Pinto pisando em todos os detritos de presentes de Iemanjá para garantir o

azar, e banhe-se nas águas imundas do mar de Ipanema. Deus lhe abençoe depois disso tudo. Só Deus poderá salvá-lo. Ponto final. (LISPECTOR, 1975, p. 49-50)

Dessa vez, no lugar de baratas surgem como ingredientes “água de esgoto”, “gordura de rã”, “sapos crus” e “formigas tanajuras”. O inusitado se dá através desses elementos escatológicos e repulsivos, o que conduz à ironia e até mesmo à agressividade do narrador na receita. O sentimento de dor parece dar lugar ao desprezo e ironia em relação às desigualdades sociais, sobremaneira ao sistema econômico, que atua de maneira “podre” por assegurar “[...] certos privilégios a uma classe minoritária ainda que haja fome difundida no país” (RONCADOR, 2002, p. 147).

Ademais, subjaz na referida crônica um jogo de aparente comiseração estabelecido pela esfera do sadismo, o qual se enovela ao texto como força motriz dos encadeamentos das ações narradas. Reverbera na receita a raiva e o prazer meticulosos na palavra do narrador ao elencar os ingredientes da bizarra receita: “é uma receita tão nojenta que você se vomitaria todo se a comesse depois de assada no forno do inferno” (LISPECTOR, 1975, p. 49). Conforme já apontado pela crítica, a temática do sadismo na obra clariciana relaciona-se à construção da subjetividade e tem por objetivo o desmascaramento de forças e pulsões inconscientes, as quais polarizam o ser humano em seu contato com o mundo e o outro de si: “*Thanatos* surge, então, como movimento disruptivo que lança as personagens para um confronto com o mundo, denunciando em cada uma delas a ameaça da estagnação” (ROSENBAUM, 1999a, p. 20). Assim, da escrita sádica provém a categoria do grotesco e a dinâmica perversa da colunista que, a todo momento, se cruza com a ficcionista.

Isto nos faz refletir acerca da própria dimensão da crônica como gênero, visto que se caracteriza ao longo da história literária por ser menor, flexível ao cotidiano, com linguagem lançada ao mais natural possível. Porém, conforme sinalizou o crítico Antonio Candido, na sua aparente despreensão, a crônica é capaz de “recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma” (1992, p. 14). É o que percebemos com os textos apresentados, os quais ultrapassam o simples lugar de receitas e apresentam um universo de possibilidades às leitoras, dizendo “as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada” (CANDIDO, 1992, p. 20). No caso de *Meio cômico, mas eficaz* esse movimento adquire total importância ao levantar, ainda que de modo implícito e simbólico em seus escritos aspectos referentes à condição da mulher nos

anos 50, além de apresentar-se como a forma embrionária do conto *A quinta história* e do romance *A paixão segundo G.H.*; já em “Muita raiva, falta de amor” elementos conteudísticos abordam a problemática de situações sociais insinuadas por meio de motivos asquerosos na composição da receita de peru.

São conhecidas as dificuldades de conceituação da crônica, uma vez que o gênero se sustenta muitas vezes pelo hibridismo e pelo parentesco com outros gêneros. Destaca-se o aspecto popular advindo da esfera jornalística, arraigando um público leitor desejoso de informação e novidade: “[...] igualmente sérias são as descrições alegres da vida, o relato caprichoso dos fatos, o desenho de certos tipos humanos” (CANDIDO, 1992, p. 20).

É desse modo que o simples receituário caseiro de Tereza Quadros desmonta pelo avesso a mulher da época. E o que vemos é uma página feminina sendo revirada, transformada na discussão, ainda que feita pelas entrelinhas, dos comportamentos que eram esperados pela mulher da época, tais como cuidar da manutenção e limpeza da casa. Nesta e em muitas outras páginas de Tereza Quadros houve, portanto, o sutil questionamento de estereótipos femininos muitas vezes já esgotados, tais como os textos “A irmã de Shakespeare”, já mencionado e “Presa às preocupações”, em que a colunista aborda com sutil ironia um cotidiano mais saudável em oposição ao hábito do excesso de preocupações do universo feminino: “Talvez chegue o dia que lhe perguntem: por que está preocupada? E sua resposta honesta deve ser: por nada, sou simplesmente preocupada” (LISPECTOR, 1952 apud GÓIS, 2007, p. 56).

A esfera social e crítica referente à imprensa feminina encontra ressonâncias no assunto que estamos tratando, ou seja, a reflexividade especular do processo da *mise en abyme* e seu universo de referências. Conforme mencionamos no capítulo anterior, a metáfora do prisma torna-se exemplar por abranger através das bifurcações cromáticas a atualidade dos textos, bem como as dimensões sócio críticas próprias dos sujeitos. Em outras palavras, para além da simples reflexividade interna ao texto, a *mise en abyme* atua como um jogo de espelhos prismáticos, levando em conta as relações do texto e da linguagem com a sociedade de seu tempo: “O espelho supõe também o que não se vê: a ausência. E mesmo assim, são também as ausências, ou notavelmente as dissonâncias,

que questionam o texto e nutrem a leitura em abismo que se pode dar à narrativa” (LABEILLE, 2011, p. 99, tradução nossa)¹⁴⁰.

Com efeito, na trajetória ficcional clariciana, sobejamente lida pela crítica como complexa, introspectiva e existencial, houve do mesmo modo uma faceta da mulher Clarice, sujeito de seu tempo, a mãe, a escritora que admitiu escrever para suprir as necessidades financeiras através das máscaras ou pseudônimos adotados nas páginas femininas. Uma Clarice ainda pouco conhecida, mas sem dúvida, preocupada com o papel da mulher. Não pretendemos afirmar que a sua literatura é um modelo *sine qua non* de texto identificado com a tradição feminista. Porém, em sua escrita é possível percebermos os conflitos de mulheres aprisionadas e deslocadas em um cotidiano alienante, com temas e abordagens por vezes já presentes nas produções iniciais da década de 40, estendendo-se até as derradeiras obras, conforme aponta Arnaldo Franco Júnior (2011, p. 99).

Portanto, a receita *Meio cômico, mas eficaz* destaca-se não só por ocupar um espaço na seção *Entre Mulheres*, mas sobretudo por fomentar com a leitora o questionamento e a reflexão acerca da condição feminina a partir da voz de Tereza Quadros. Neste ponto são esclarecedoras as palavras da psicanalista Regina Neri acerca das obras de Clarice Lispector e Marguerite Duras (1914-1996). Ao elencar interessantes pontos de contato entre as duas autoras, a estudiosa observa a possibilidade da inscrição do feminino como forma de invenção e criação em suas obras, edificando a transitoriedade do sujeito: “Na escrita de Clarice e Duras, o feminino comparece na posição de autor e sujeito de criação, deixando assim de ser objeto, musa ou enigma da obra” (NERI, 2005, p. 232).

Ao lançar mão de receitas e conselhos bem humorados nas colunas, a autora, sob a máscara de Tereza Quadros, Helen Palmer ou Ilka Soares, manifestava algo a mais do que futilidade esperada nas páginas femininas. Esse movimento vertiginoso é o resultado da afirmação de Lispector como artista, na reflexão infinita de si mesma e do mundo que revelou.

Com pequenas modificações, o mesmo texto foi, posteriormente, inserido na coluna *Só para mulheres*, do *Diário da Noite*, em 1960.

¹⁴⁰ Trecho original: “Le miroir suppose aussi ce qu’on ne voit pas: l’absence. Et, pourtant, ce sont aussi les absences, ou notamment les dissemblances, qui questionnent le texte et nourrissent la lecture en abyme qu’on peut donner au récit” (LABEILLE, 2011, p. 99).

A efervescência da década de 60 trouxe fatos marcantes na política, como o governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976), a inauguração de Brasília, a renúncia de Jânio Quadros (1917-1992) e a posse de João Goulart (1919-1976). No âmbito cultural, é importante lembrarmos dos festivais de MPB, do movimento tropicalista, da bossa nova, enfim de toda “[...] uma época de profundas transformações no comportamento e na cultura” (NUNES, 2006, p. 258).

A euforia da década contou, ainda, com a participação dos jornais, em que jornalistas e cronistas atualizavam o cenário nacional por meio de suas expressões, fazendo dos jornais o local de debate entusiasta acerca da cena cultural e política brasileira. Nesse contexto, estão os vespertinos *Última Hora* e *O Globo*.

Na mesma época, o jornal *Diário da Noite* estava bastante desprestigiado, em declínio e com dificuldades para enfrentar a concorrência dos dois últimos. Assim, num contexto de desafio, o jornalista Alberto Dines (1932-) aceitou recuperá-lo, transformando-o no formato de tablóide, em uma publicação animada e criativa, com fotos grandes e chamativas, textos curtos, porém, bem diagramados: “Projetamos um tabloide no estilo dos ingleses *Daily Mirror* e *Daily Express*. Paginação de revista, textos curtos e vivos, linguagem animada e coloquial” (DINES, 1977, p. 40 apud NUNES, 2006, p. 244).

Tal transformação teve resultados satisfatórios, de modo que as tiragens alcançaram altos índices em número de exemplares. Assim, o jornalista convida Clarice para colaborar no *Diário* como *ghost writer* da atriz e modelo Ilka Soares (1932-), uma das mulheres mais belas do Brasil dos anos 50 e 60.

A escritora atravessava, então, um período de dificuldades financeiras e resolveu aceitar o convite. Em depoimento aos *Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles*, Dines confessa:

A página foi muito bem recebida pelos leitores. Sua produção era extraordinária. Ela mandava para a redação as colunas diagramadas e ilustradas. Prontas. Montava tudo em casa, com recortes de revistas femininas internacionais, como a *Vogue* e a *Elle*, e nos entregava tudo perfeitamente editado, fechado, sem nada a tirar ou pôr. (DINES, 2004, p. 52)

Seguindo os padrões introduzidos por Alberto Dines, a coluna *Só para mulheres* apresenta-se com textos curtos, despojados, buscando entreter a leitora da década de 60 com as últimas tendências da moda e da beleza, sem fugir ao esquema das outras

páginas femininas produzidas pela escritora (NUNES, 2006, p. 250). Além disso, como sinaliza o jornalista, Lispector também controlava a diagramação da página.

Ao assumir a máscara de Ilka Soares, Clarice confabulava com as leitoras por meio de conselhos e dicas do mundo da moda e das passarelas, visto que a proximidade era uma das condições fundamentais para o desenvolvimento da seção. Para tanto, diferentemente das colunas anteriores, em que a página não trazia a imagem de Tereza Quadros e Helen Palmer, aqui, a foto de Ilka Soares era introduzida, “reforçando a credibilidade” (NUNES, 2006, p. 250).

As receitas da coluna *Só para mulheres* ultrapassavam o simples consumo, uma vez que apresentavam certa aura de mistério, algo como “[...] uma fórmula secreta que é transmitida de mestre para aprendiz” (2006, p. 268). Nesse jogo de feitiçaria e aprendizagem, os conselhos visavam à juventude da mulher por meio de receitas de xampu para cabelos oleosos, cremes para rejuvenescer a pele, vitaminas para evitar pressão alta, entre outras.

A edição de 16 de agosto de 1960 traz a *Receita de assassinato (de baratas)* localizada no canto esquerdo da página da seção *Laboratório de feitiçaria*. A receita é reaproveitada do semanário *Comício*, porém, apresenta aqui a sugestão de um ato macabro desde o título. A dona de casa é inserida numa espécie de pequeno ritual macabro, cautelosamente seguido de atração e morte dos insetos:

Receita de assassinato (de baratas)

Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos pelas baratinhas horríveis, a seguinte comidinha: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Comida ruim? Para baratas é uma iguaria que as atrai imediatamente.

O segundo passo, pois, é dado pelas próprias baratas que comerão radiantes o jantar. O terceiro passo é dado pelo gesso que estava na comida. O gesso endurece lá dentro delas, o que provoca morte certa. Na manhã seguinte dezenas de baratas duras enfeitarão como estátuas a vossa cozinha, madame. (LISPECTOR, 1960, p. 19)

O texto reaproveita o tema e o tom de conversa íntima presente na coluna de Tereza Quadros, ao mesmo tempo em que insere uma escrita um pouco mais elaborada, por meio de um jogo de encaixe narrativo de três etapas distintas, que gradualmente caminham para a morte certa dos insetos.

Ao confrontarmos as duas receitas, veremos que *Receita de assassinato (de baratas)*, por apresentar-se estruturada em três partes ou etapas, é a crônica que mais se aproxima do conto *A quinta história*, no qual cinco histórias ilustram especularmente as variações de um mesmo tema, a partir da receita caseira de como eliminar baratas.

Como se vê, as duas produções aludem uma à outra, ao modo de um reflexo ampliado. Tal procedimento propicia um diálogo com os estudos de Gerard Genette em *Palimpsestes* (1982), quando o teórico, ao arrolar os diversos tipos de transtextualidade, define a categoria da hipertextualidade, recorrendo à noção de texto em segundo grau ou texto procedente de outro texto. Desse modo, um texto procede de outro, sofrendo uma transformação, que pode ser caracterizada como “simples e direta (transposição de ações)” ou “indireta (imitação)”.

Segundo Genette (1982), o procedimento hipertextual une um texto B (o hipertexto) a um texto anterior A (o hipotexto). Essa união faz despontar um texto novo e transformado, o qual remete ao texto primeiro. O estudioso lembra a via de mão dupla que ocorre com o hipertexto, pois ao mesmo tempo em que este é lido em relação ao hipotexto, pode também ser lido por si mesmo, como um texto independente. O pastiche de Flaubert por Proust é utilizado pelo teórico para a compreensão do procedimento como texto autônomo. No entanto, lembra Genette que o hipertexto pertence ao domínio da bricolagem e tende a ganhar sempre com a percepção do ato hipertextual. Dessa percepção emana a figura do palimpsesto, em que a sobreposição textual se faz sobre o mesmo pergaminho, guardando na sua transparência as marcas do texto anterior.

Nesse sentido, *Receita de assassinato (de baratas)* revela-se como o hipertexto clariciano, constituindo uma espécie de reflexo do hipotexto *Meio cômico, mas eficaz*. A relação especular que se estabelece entre as duas receitas permite ainda que observemos o processo de amplificação, também estudado por Genette (1982) e Jenny (1979).

Embora as duas receitas se apresentem estruturadas em três parágrafos, nota-se a dilatação de detalhes contidos em *Receita de assassinato (de baratas)*, uma vez que são acrescentados pela autora três passos na execução do plano mortífero. Por outro lado, há também algumas perdas textuais, de modo que algumas passagens da primeira receita são suprimidas, como notamos com a pergunta inicial (“De que modo matar baratas?”), com os detalhes acerca do papel conferido ao gesso (“endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa”) e com a referência ao produto “terebentina”.

Os primeiros parágrafos de ambos os textos são bastante semelhantes, apresentando o que constitui o primeiro passo da receita, na medida em que expõem os ingredientes necessários para sua realização, tais como “açúcar, farinha e gesso”, arrolados nesta mesma ordem. Como em *Meio cômico, mas eficaz*, o tom de diálogo e de conselho também se faz presente logo no início: “Deixe, todas as noites, nos lugares

preferidos pelas baratatinhas [...]” (LISPECTOR, 1952, p. 18). No entanto, ocorrem algumas substituições de termos, como “bichinhos nojentos” (LISPECTOR, 1952, p. 18) do primeiro texto para “baratinhas horríveis” (LISPECTOR, 1960, p. 19) no segundo; “seguite receita” (LISPECTOR, 1952, p. 18) para “seguite comidinha” (LISPECTOR, 1960, p. 19).

Novamente são empregados diminutivos (“bichinhos”; “baratinhas”; “comidinha”) e eufemismos (“a seguinte comidinha”). A utilização do termo “baratinhas” torna a segunda receita um pouco mais precisa e detalhada do que “bichinhos” da primeira. O diminutivo parece entrar no espírito do texto que trata de assassinato, explicado, no entanto, pelo uso do parêntese “(de baratas)” e, ao mesmo tempo, apresentar o efeito de humor, no sentido de trazer a conotação de algo não muito sério, que leva ao emocional, ao emotivo, à brincadeira, caracterizando, sobremaneira, o traço feminino do discurso de Ilka Soares.

Figura 10: *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 16-8-1960, p. 19

Só para mulheres ILKA SOARES

LABORATÓRIO DE FEITICARIA

LONDRES

Nas criações recentes dos costureiros londrinos predominam os "tailleurs" de "tweed", com casacos de comprimento médio e grandes botões (nos bolsos e golas, barras em cores contrastantes). Os vestidos são em geral simples e de padronagem escocesa.

Receita de assassinato (de baratas)

Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos pelas baratinhas horríveis, a seguinte comidinha: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Comida ruim? Para baratas é uma iguaria que as atrai imediatamente.

O segundo passo, pois, é dado pelas próprias baratas que comerão e irão radiantes o jantar.

O terceiro passo é dado pelo gesso que estava na comida. O gesso endurece lá dentro delas, o que provoca morte certa. Na manhã seguinte dezenas de baratas duras enfeitam a vossa cozinha, madame.

5

chapéus... num único

Você tem jeito para fabricar coisas? Já experimentou? Experimente a habilidade de suas mãos nesse chapéu "cloche". A vantagem dele é que, uma vez feito, você ganha cinco chapéus... O modelo vale tanto a pena que, se você não é das mais habilidosas, entregue sua execução a alguém competente. Observe os diversos modos de uso (os padrões diversos foram desenhados para sugerir as estampas). Com noventa centímetros de "surah" ou "shantung" de seda você tem cinco chapéus ótimos para viagens, compras, visitas... E, naturalmente, o "cloche" está na moda.

Omelete com espargos

Você precisará de: 6 ovos, 1 xícara de leite, 1 colher (sopa) de salsa, 1 lata de pontas de espargos, 10 figados de galinha, 1 colher (sopa) de cebola picada, 2 colheres (sopa) de maizena e 150 gramas de manteiga.

Bata os ovos, acrescente-lhes a manteiga derretida, três colheres de sopa de leite, uma colher de sopa de maizena dissolvida, e mais a salsa, a cebola, e sal. Frite a mistura em manteiga. Depois de moer os figados, misture-os com o resto do leite e uma colher de maizena dissolvida, e sal a gosto; mexa no fogo até tomar consistência de creme. Este creme cobrirá a omelete bem quente. As pontas de espargos servirão de enfeite.

A alteração inicia-se no segundo parágrafo de *Receita de assassinato*, em que é adicionado o “segundo passo”, apresentando a atuação dos insetos, os quais “comerão radiantes o jantar” (LISPECTOR, 1960, p. 19). Na primeira receita esta expressão surge ainda no primeiro parágrafo, sem a indicação de “o jantar”. Na sequência, a colunista engasta o “terceiro passo”, enfocando o papel do gesso, que endurecerá os insetos, causando “morte certa”. Já no texto anterior, o “gesso” surge no primeiro parágrafo, acompanhado da marca de temporalidade “Passado algum tempo” (LISPECTOR, 1952, p. 18), elemento que não aparece na segunda receita, bem como a substância da “terebentina”, a qual aparece somente na primeira.

Os segmentos entrecortados permitem confirmarmos o trabalho imanente do enunciado intertextual, desvelando a capacidade crítica que se encontra por trás do fenômeno da autotextualidade, uma das marcas mais significativas da obra clariciana. Conforme aponta Laurent Jenny: “A forma torna-se ao mesmo tempo sábia e narcisista. Infatigavelmente, continua sendo o seu próprio objeto, a pretexto de que o seu jogo tudo engendra” (1979, p. 48).

Jenny (1979) atenta para as condições progressivas e cumulativas que o significante verbal ganha no decorrer do processo intertextual, chamando atenção para a “linearização”, elemento caracterizado pela harmonização dos textos envolvidos:

A uniformidade das linhas abole toda e qualquer fronteira ou vedação. A inserção nas linhas é igualmente ruptura da página ou do parágrafo que caracterizava o texto primeiro. E assim se encontra continuado o trabalho de transformação dum texto noutro. (JENNY, 1979, p.34)

A inserção dos três passos ocorrida em *Receita de assassinato (de baratas)* remete à categoria de “tranposição”, caracterizada pelos recursos de “redução” e “amplificação ou acréscimo”. Este último tem apoio no chamado “développement diégétique”, que consiste em “[...] expandir de algum modo do interior, explorando suas lacunas, diluindo sua matéria e multiplicando seus detalhes e suas circunstâncias” (GENETTE, 1969, p. 196, tradução nossa)¹⁴¹.

Assim como Tereza Quadros, a voz de Ilka Soares também inclui a leitora no texto, interpelando-a com a palavra “madame”: “Na manhã seguinte dezenas de baratas duras enfeitarão a vossa cozinha, madame” (LISPECTOR, 1960, p. 19). A referência direta às leitoras também se dá com o termo “você” em outros textos da mesma página:

¹⁴¹ Trecho original: “[...] gonfler en quelque sorte de l'intérieur en exploitant ses lacunes, en diluant sa matière et en multipliant ses détails et ses circonstances” (GENETTE, 1969, p. 196).

“Você tem jeito para fabricar coisas? Já experimentou? Experimente a habilidade de suas mãos nesse chapéu ‘cloche’. [...] se você não é das mais habilidosas entregue sua execução a alguém competente” (LISPECTOR, 1960, p. 19).

Além de atrair a leitora, a forma discursiva “você”, sinaliza, em tom de intimidade, o posicionamento da coluna dentro do segmento específico da imprensa feminina, promovendo a interação desejada. Por sua vez, as orações explicativas fazem parte do texto e garantem que a leitora tome conhecimento da praticidade da receita de modo detalhado, seguindo os três passos. No final do texto, é curioso observarmos o uso pejorativo do vocativo “madame”, sugerindo deboche e ironia, já que aborda a “madame” do lar, aquela que segue receitas de como matar baratas. Diferindo da acepção francesa, que designa o *status* de mulher casada ou senhora, no Brasil o termo é comumente revestido de ironia por ser associado a mulheres ociosas e frívolas.

A metalepse aí presente permite localizarmos a chamada “*intervention extradiégétique*” (GENETTE, 1969, p. 212)¹⁴² da narradora. Tal aspecto também constitui um dos procedimentos do fenômeno da amplificação e parece aqui dinamizar a receita, pautando-se pela enunciação narrativa, cujos efeitos são a proximidade com a leitora, além do humor e ironia.

Em função do tom de brincadeira e ironia das receitas claricianas, somos levados a pensar no trabalho lúdico que ocorre com a linguagem em *Histórias de cronópios e de famas*, do escritor Julio Cortázar (1914-1974). Publicada em 1962, essa obra divide-se em quatro partes, “Manual de instruções”, “Estranhas ocupações”, “Matéria plástica” e “Histórias de cronópios e de famas”. À primeira vista tais textos atendem a um “espírito lúdico”, em que se manifestam os poderes da linguagem cortazariana no “jogo da invenção” da linguagem, como observa o crítico Davi Arrigucci-Júnior (1995, p. 52).

Para o tema que estamos tratando, interessa-nos a primeira parte, na qual o leitor encontra-se diante de uma série de inusitadas e divertidas instruções a respeito dos mais variados temas da vida prática, tais como orientações para chorar, cantar, subir escadas, sentir medo, apreciar obras de arte, manusear um relógio e eliminar formigas em Roma:

As formigas comerão Roma, dizem. [...] Deve ser encontrado o coração que faz ladrar as fontes para precavê-lo das formigas, e organizar nesta cidade cheia de sangue, de cornucópias erçadas como mãos de cego, um rito de salvação para que o futuro lime os dentes nos montes e se arraste manso e sem força, completamente sem formigas. Primeiro buscaremos a localização das fontes, o que é fácil, porque nos mapas coloridos, nas plantas monumentais, as fontes têm

¹⁴² Do francês, “intervenção extradiégética”.

também repuxos e cachoeiras da cor do céu, mas há que buscá-las bem e envolvê-las em um local de lápis azul, não de vermelho, pois um bom mapa de Roma é vermelho como Roma. Sobre o vermelho de Roma, o lápis azul marcará um local violeta ao redor de cada fonte, e agora estamos seguros de que as teremos todas e que conhecemos a folhagem das águas. [...] E, sem dormir, as seguiremos, com galhos de aveleira bifurcados, como triângulos, com duas varetas em cada mão, com uma só segurada entre os dedos frouxos, mas tudo isto invisível aos carabineiros e à população amavelmente receosa, andar pelo Quirinal, subir o Campidoglio, correr aos gritos pelo Pincio, aterrorizar com um fantasma imóvel, como um globo de fogo, a ordem da Piazza della Essedra, e assim extrair dos surdos metais do solo a nomenclatura dos rios subterrâneos. E não pedir ajuda a ninguém, nunca. [...] Então mataremos as formigas que cobiçam as fontes, calcinaremos as galerias que esses mineiros horríveis fabricam para se aproximarem da vida secreta de Roma. Mataremos as formigas com somente chegar antes à fonte central. E partiremos num trem noturno fugindo de lâminas vingadoras, obscuramente felizes, confundidos com soldados e monjas. (CORTÁZAR, 2010, p. 25-26, tradução nossa)¹⁴³

Tal como as receitas claricianas, o texto parece seguir gradualmente os passos de um plano mortífero, no intento de eliminar as formigas das fontes de Roma. Pela presença da linguagem despreocupada e da riqueza de detalhes e imagens, a instrução incita o leitor à participação no jogo cortazariano da morte das formigas, e, por extensão, destila nas suas entrelinhas uma reflexão acerca da natureza humana, trazendo os temas da morte, da ausência, da falta de responsabilidade, em profundas “articulações com a problemática existencial” (ARRIGUCCI-JÚNIOR, 1995, p. 53). Ao lado da banalidade de matar formigas encontra-se, por parte do narrador, o

¹⁴³ Trecho original: “*Las hormigas se comerán Roma, está dicho. [...] Habría que encontrar el corazón que hace latir las fuentes para precaverlo de las hormigas, y organizar en esta ciudad de sangre crecida, de cornucopias erizadas como manos de ciego, un rito de salvación para que el futuro se lime los dientes en los montes, se arrastre manso y sin fuerza, completamente sin hormigas. Primero buscaremos la orientación de las fuentes, lo cual es fácil porque en los mapas de colores, en las plantas monumentales, las fuentes tienen también surtidores y cascadas color celeste, solamente hay que buscarlas bien y envolverlas en un recinto de lápiz azul, no de rojo pues un buen mapa de Roma es rojo como Roma. Sobre el rojo de Roma el lápiz azul marcará un recinto violeta alrededor de cada fuente, y ahora estamos seguros de que las tenemos a todas y que conocemos el follaje de las aguas. [...] Y sin dormir seguirlas, con varas de avellano en forma de horqueta, de triángulo, con dos varillas en cada mano, con una sola sostenida entre los dedos flojos, pero todo esto invisible a los carabineros y a la población amablemente recelosa, andar por el Quirinal, subir al Campidoglio, correr a gritos por el Pincio, aterrizar con una aparición inmóvil como un globo de fuego el orden de la Piazza della Essedra, y así extraer de los sordos metales del suelo la nomenclatura de los rios subterráneos. Y no pedir ayuda a nadie, nunca. [...] Entonces mataremos las hormigas que codician las fuentes, calcinaremos las galerías que esos mineros horribles tejen para acercarse a la vida secreta de Roma. Mataremos las hormigas con solo llegar antes a la fuente central. Y nos iremos en un tren nocturno huyendo de lamias vengadoras, oscuramente felices, confundidos con soldados y con monjas*” (CORTÁZAR, 2010, p. 25-26).

questionamento crítico do cotidiano e das ações arraigadas no homem: “uma diversão que desvia da normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade, ou seja, como um jogo transcendente” (ARRIGUCCI-JÚNIOR, 1995, p. 54). Esse jogo propicia a entrada do aspecto epifânico no texto, sugerindo momentos de passagem e de abertura à consciência do leitor.

Do mesmo modo, o exercício cronístico de Clarice Lispector abre-se a diferentes significados e leituras, transformando, pelas singularidades de sua linguagem, o cotidiano da mulher da época. Receitas, moda, beleza, casa e decoração foram temáticas muitas vezes utilizadas pela colunista de forma a demonstrar a velada repulsa não só às baratas indesejadas, mas, sobretudo, ao cotidiano alienante das leitoras.

Outro ponto a ser considerado é a leitura relacional do hipertexto (*Receita de assassinato de baratas*): incide-se narcisicamente na sua própria imagem, na medida em que traz traços do hipotexto (*Meio cômico, mas eficaz*). A repetição interna estruturada em três passos tende a desarticular a massa textual, assinalando a intersecção *en abyme* de encadeamentos significativos diversos, enredando um curioso jogo narrativo especular presente na receita.

Cada uma das etapas do hipertexto conta com uma espécie de suplemento que ficará fora da forma a se desenrolar, fazendo-se necessária a inserção de outra fase ou etapa: “[...] cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos que não pode chegar ao fim, salvo se tornar eterna: assim por autoencaixe” (TODOROV, 1969, p. 132).

Tal desdobramento articula as esferas interior e exterior, num movimento que força a narrativa “[...] a rememorar suas ausências, a superar sua má fé e a tomar, enfim, consciência dela mesma, trazendo à tona elementos que ela reprimia” (DALLENBACH, 1972, p. 67, tradução nossa)¹⁴⁴.

Como peças vivas de um quebra-cabeças montado por todas as outras peças, as receitas refletem-se ludicamente uma na outra. Nesse sentido, hipotexto e hipertexto partilham de um denominador ou eixo semântico comum, o *leitmotiv* das baratas. Conexos e distintos ao mesmo tempo, tais textos encontram-se numa relação de implicação recíproca, ocupando lugar único na obra de Clarice Lispector, o de estrutura embrionária de demais obras, uma espécie de via acesso ao cerne de sua poética. Atribuída a variantes, a obra não existe mais em si, mas sim por meio da reduplicação, do espelhamento com outras obras e outros estados de si mesma.

¹⁴⁴ Trecho original: “[...] à se remémorer ses absences, à surmonter sa mauvaise foi et à prendre enfin conscience de lui-même en apportant au jour les éléments qu’il refoulait” (DALLENBACH, 1972, p. 67).

Convém lembrar que o procedimento fundado na análise da ligação entre as duas receitas implica o olhar para os elementos de heterogeneidade textual das operações de integração/colagem, numa dupla perspectiva, “relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca)” (SAMOYAUULT, 2008, p. 67). Desse modo, o conceito de bricolagem já mencionado é propício para o que estamos tratando, pois do exame das práticas intertextuais resulta a imagem de uma escrita reciclada, sinalizada pelas “marcas de uma passagem, de um empréstimo mais do que o processo de transformação” (SAMOYAUULT, 2008, p. 36).

Com efeito, Dallenbach (1972) distingue dois pólos de articulação da técnica da *mise en abyme*, “*réflexion mimétique/réflexion transformatrice*”¹⁴⁵. O primeiro caracteriza-se pelas obras que se reduplicam ou que redobram perfeitamente uma de suas realidades internas. Nesse caso, o desvio próprio da *mise en abyme* é afetado pelo aspecto redundante, como em:

[...] a carta explicativa na *Vie de Saint Alexis*, o livro em *Heinrich Von Ofterdingen*, o sétimo de Vinteuil em *La Recherche*, o retrato do antepassado em *La Route des Flandres* ou a Batalha de Ucello em *Le Bataille de Pharsale*, de Claude Simon, os fragmentos textuais repetidos literalmente em *Les Lieux-dits*, de Jean Ricardou. (DALLENBACH, 1972, p. 67, tradução nossa)¹⁴⁶

Por sua vez, a “*réflexion transformatrice*” tende a redobrar de modo imperfeito a realidade reproduzida, de modo a não oferecer uma réplica exata, mas um equivalente, mais ou menos reconhecível. Nesse sentido, a identidade do objeto e de seu reflexo não é colocada em questão, mas, “[...] lhe acontece de ser mascarada, ocultada, atenuada, deformada – ou, ao contrário, revelada” (DALLENBACH, 1972, p. 68, tradução nossa)¹⁴⁷.

Esse procedimento realiza-se por meio de um espelho, plano ou convexo, disposto obliquamente, como na representação de *Phèdre*, em *La Curée*, de Zola, no romance de Gilles de Rais em *Là-bas*, de Huysmans, no romance inserido em *Le Vice-*

¹⁴⁵ Do francês, “reflexão mimética/reflexão transformadora”.

¹⁴⁶ Trecho original: “[...] la lettre explicative dans la *Vie de Saint Alexis*, le livre dans *Heinrich Von Ofterdingen*, le septuor de Vinteuil dans *La Recherche*, le portrait de l’ancêtre dans *La Route des Flandres* ou la *Bataille d’Ucello* dans *Le Bataille de Pharsale*, de Claude Simon, les fragments textuels répétés littéralement dans *Les Lieux-dits*, de Jean Ricardou”. (DALLENBACH, 1972, p. 67).

¹⁴⁷ Trecho original: “[...] lui arrive d’être masquée, occultée, atténuée, déformée – ou au contraire révélée” (DALLENBACH, 1972, p. 68).

Consul, de Marguerite Duras, ou ainda, pelo jogo de espelhos presente em narrativas como *Palude* e *Les faux-monnayeurs*, de Gide.

Acreditamos que o par proposto por Dallenbach (“*réflexion mimétique/réflexion transformatrice*”) alterna-se na obra de Clarice Lispector, ora trazendo à tona procedimentos nem sempre visíveis de retomada, ora deflagrando com mais força e à mostra o reenvio e a multiplicação dos textos: “[...] um fragmento alude a uma crônica que, por sua vez, resulta num conto, que constitui um capítulo de romance, e vice-versa” (NOLASCO, 2003, p. 197).

No caso clariciano, essas duas possibilidades não são encontradas de modo tão puro e estanque, visto que a obra é marcada pelo trânsito constante de situações, personagens e frases que transmigram de um texto a outro, indicando, portanto, a movência. Conforme já afirmamos, a autointertextualidade permeia as narrativas, como nos livros *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Água viva* (1973), os quais trazem a incidência de crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* de agosto de 1967 a dezembro de 1973 e organizadas no volume *A descoberta do mundo* (1984).

Essas produções denunciam as relações escriturais de retomada, na medida em que viabilizam uma espécie de mosaico textual, composto por vários textos e marcado pela pluralidade de uma escrita nômade, descentralizada. Nesse sentido, evocamos a colocação de Benedito Nunes em torno das retomadas presentes em *Fundo de gaveta*, obra em que “[...] a autora reúne aquelas suas composições circunstanciais ou inacabadas” (NUNES, 1995, p. 91), as quais são úteis para a discussão da irrelevância da distinção entre os gêneros na obra clariciano, sobremaneira entre conto e crônica. Tais discussões foram levantadas pela própria autora ao longo de sua produção, como no texto *Fernando Pessoa me ajudando*, publicado no *Jornal do Brasil*:

Noto uma coisa extremamente desagradável. Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagrada. Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. Vou ver o que posso fazer, se é que posso. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa que li citada: ‘Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos’ (LISPECTOR, 1999e, p. 137)

Ao buscar auxílio no poeta português, a escritora reforça a pluralidade e movência de sua obra, denunciando os vários “eus” inscritos ao longo dela, tais como as *personae* utilizadas nas páginas femininas dos jornais. Nesse jogo de pluralidade, a citação e o resumo intratextual da *mise en abyme* ganham forma, sinalizando o papel especular e nômade da gênese de sua criação, tal como atestam as palavras da voz narrativa de *Água viva*: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1980, p. 13).

Na transposição de jornais para livros e vice-versa, observa-se a liberdade criadora da narrativa clariciana e o trâmite que permite à autora debruçar-se sobre o próprio texto. Pode-se dizer que ao inclinar-se reflexivamente para o modo de funcionamento de sua produção, a narrativa de Clarice Lispector faz uso da chamada *mise en abyme* do código ou metatextual: “É dizer que tornando inteligível o modo de funcionamento da narrativa, a reflexão textual é sempre também *mise en abyme* do código, enquanto esta última tem por característica revelar esse princípio de funcionamento” (DALLENBACH, 1977, p. 127, tradução nossa)¹⁴⁸.

Entrevemos, com as receitas claricianas, o código narrativo determinado por uma estrutura vertiginosa e espelhada, na qual o leitor perde-se em labirinto, à procura infinita do fio de Ariadne. Muito mais do que uma simples receita caseira, tais textos enredam um jogo metatextual de disfarces especulares, os quais procuram iniciar a leitora da época em aprendizado de sedução:

A fala de Clarice Lispector é toda dissimulada. A começar pelo disfarce que usa para chegar à casa das leitoras. Clarice é Ilka Soares. Existe de antemão, uma máscara, que é o objeto da sedução, à espera do ser seduzido. Não tem a pretensão da verdade. Apenas seduz. E isso basta. (NUNES, 2006, p. 272)

Mas não é só isso, pois em um sentido mais abrangente, as crônicas de Clarice Lispector possibilitam, por meio de uma potencialidade reveladora, a reflexão acerca do confronto e do encontro com o ser humano. O impulso artístico que aí se coloca percorre a necessidade vital da autora compreender o mundo e por extensão, a si mesma: “a inocência nunca é idealizada; de fato, no mundo de Lispector, ela é muitas vezes cruel e exigente” (CASTILLO, 2007, p. 107). Ao leitor, resta apenas perseguir esses rastros e entrar no jogo do espelhamento proposto pelo texto. Para percorrer esse

¹⁴⁸ Trecho original: “C’est dire qu’en rendant intelligible le mode de fonctionnement du récit la réflexion textuelle est toujours aussi mise en abyme du code, alors que cette dernière a pour caractéristique de révéler ce principe de fonctionnement” (DALLENBACH, 1977, p. 127).

itinerário dificultoso, deparamos com o mote do espelho, motivo mesmo das dobras e redobras do texto clariciano, em processo infinito:

A narrativa que se desdobra em múltiplas narrativas e enreda os diversos narradores, transformados em personagens, nas malhas da trama ficcional, tecendo uma ficção que nos remete a outra ficção que nos remete a outra ficção e assim sucessivamente, acaba por prender no encadeamento das aparências repetidas o que se toma por realidade. (ARRIGUCCI-JÚNIOR, 1995, p. 170)

Assim, continuaremos a percorrer as articulações textuais da *mise en abyme* em Clarice Lispector. As implicações estruturais em abismo serão discutidas no próximo capítulo a partir do conto *A quinta história*, do volume *A legião estrangeira*.

Capítulo 3

Matemática de espelhos ou *A Quinta História*



3 MATEMÁTICA DE ESPELHOS OU A QUINTA HISTÓRIA

Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho. Assim, na construção aqui iniciada. Só um elemento, por enquanto, é claro e definitivo: rege-a uma espiral, seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo.
(LINS, 2005, p. 21)

O século XX assistiu a uma nova forma de narrar. De um modelo de ficção acabada passou-se a uma narrativa essencialmente mais aberta, marcada pela pluralidade de significados. Esse modelo contou com a multissignificação e expressões mais abrangentes, que puderam sustentar a excentricidade da realidade, reclamando uma nova postura do leitor. Tais circunstâncias apontam para as narrativas de Clarice Lispector, as quais assumem, na forma concisa do conto, o mesmo procedimento da realização dos romances, conforme notara o crítico Benedito Nunes (1995, p. 83).

Como sói acontecer em toda a produção clariciana, os contos têm como base a consciência individual do sujeito e seu relacionamento com o outro. Engendra-se um mundo rico em possibilidades de constituição do sujeito, que pode ser representado ora pela visão de um cego mascando chicles, ora pelo vislumbre de um búfalo no jardim zoológico, ou ainda pelo universo povoado de galinhas, cavalos e baratas, sinalizando eternamente o itinerário de um eu que se descobre outro¹⁴⁹. Desvela-se então o processo de estranheiridade pensado em sua condição paradoxal, tal como afirmara o poeta Arthur Rimbaud: “eu é um outro”.

Na alteridade dos seres apreendidos e confrontados pela autora encasula-se algo do próprio ser, sua matéria primordial e agônica. Assim, continuando a percorrer os objetivos desta pesquisa, enfocaremos o conto *A quinta história* e o procedimento de especularidade. Tal como ocorre com as receitas caseiras de como eliminar baratas, uma dona de casa depara-se com o estrangeiro de si mesma na medida em que se propõe a aniquilar obsessivamente os insetos. As implicações estruturais em abismo serão

¹⁴⁹ Cf. SOUZA, Neusa Santos. O estrangeiro: nossa condição. In: KOLTAI, Catarina (org). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta; FAPESP, 1998. p. 155-163.

abordadas no presente capítulo, por meio da fundamentação teórica que estamos discutindo, além da inserção de outros estudos, os quais alargarão o horizonte de análise do tema proposto.

O conto *A quinta história*, de Clarice Lispector foi publicado primeiramente em outubro de 1960 na revista *Casa e Jardim*¹⁵⁰. Posteriormente, o conto ressurgiu em abril de 1962 na revista *Senhor*, mais precisamente na coluna intitulada *Children's Corner*. Foi aqui que a escritora publicou em primeira mão alguns de seus contos mais representativos, que mais tarde também seriam publicados em livros. Além disso, a narrativa surgiu em 1964 no volume *A legião estrangeira*, foi ainda republicada no *Jornal do Brasil* em julho de 1969 como *Cinco relatos e um tema* e em 1984 apareceu na edição póstuma das crônicas de *A descoberta do mundo*. O texto também foi inserido na coletânea *Felicidade clandestina*, de 1971.

A direção escolhida para a pesquisa levou-nos à necessidade de averiguar as versões de *A quinta história* com mais profundidade, resultando no exame das composições presentes em *Casa e Jardim* e *Senhor*. Desse modo, essa contribuição à obra de Clarice Lispector tem como objetivos levantar e descrever uma parte do processo de gênese de sua criação pelo exame do “caso clássico” da barata e suas implicações com o procedimento da *mise en abyme*.

A fim de tornar mais clara nossa discussão acerca do procedimento da *mise en abyme*, realizaremos primeiramente o cotejamento das versões do conto *A quinta história* publicadas nas revistas *Casa e Jardim* e *Senhor* acima mencionadas, tomando como eixo de comparação a versão já em livro publicada em *A legião estrangeira*, uma vez que a autora não realizou alterações depois desta publicação. Estamos nos referindo às versões publicadas no *Jornal do Brasil* (*Cinco relatos e um tema*) e em *Felicidade clandestina*.

3.1 Baratas em revista(s)

O texto *A quinta história* surge pela primeira vez em outubro de 1960 na revista *Casa e Jardim*. Pouco se sabe a respeito da atuação de Clarice Lispector nesse periódico e quanto tempo durou sua colaboração. Além de Clarice, o periódico contou com textos

¹⁵⁰ Informação devida à pesquisadora Aparecida Maria Nunes.

de autores como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Mário Quintana (1906-1994).

Lançada em 1953 pela editora *Monumento*, *Casa e Jardim* foi uma das primeiras publicações sobre arquitetura, decoração e paisagismo no Brasil. A partir de 1965 passou a ser publicada pela editora *Fernando Chinaglia* e em 1998 foi comprada pela editora *Globo*. Em 1965 a grafia do título sofreu alteração, passando de *Casa e Jardim* para *Casa & Jardim*, formato conservado até hoje, pois a revista continua em circulação¹⁵¹.

Dirigida ao público leitor da classe média, *Casa e Jardim* privilegiava a figura da “dona de casa moderna”, oferecendo-se como guia prático do lar num período em que o país passava por um acelerado processo de urbanização e industrialização. Acompanhando este contexto promissor da sociedade brasileira, a revista valorizou a arquitetura e os interiores modernos, viabilizando os liames entre o estilo de vida despojado e a funcionalidade de espaços e artefatos. Como se pode notar na matéria intitulada “Os móveis e o modernismo”, de Edimilson Viana Moura:

A arte dos móveis no século XX toma suas novas formas de expressão da arquitetura, subordinando sua estrutura às necessidades da vida moderna. [...] Como nos edifícios, a construção do mobiliário moderno acusa claramente os elementos componentes, de tonalidades puras, abolindo por completo o artificialismo dos detalhes. Os acessórios decorativos, como a douração e a incrustação, são destronados, buscando-se a beleza na ponderação e no equilíbrio da forma, na vivacidade da cor e na riqueza natural do material empregado. (MOURA, 1953, p. 39 apud SANTOS; PEDRO, 2010, p. 7)

Desse modo, o periódico cumpria uma função importante na divulgação de comportamentos de consumo e estilos de vida da leitora da época.

Dentre as reportagens trazidas pela revista estava a apresentação de comentários de especialistas em torno da decoração de casas pertencentes às pessoas refinadas e caracterizadas pelo seu “bom gosto”. Além das matérias acerca de decoração e jardinagem, havia ainda as que abordavam comportamento, culinária e bordado, surgindo entremeadas aos projetos de grandes nomes da arquitetura, como Rino Levi (1901-1965), Flávio de Carvalho (1899-1973) e Artacho Jurado (1907-1983).

Em agosto 1960, na edição de número 67, Clarice publica a crônica *Pastoral*, em que aborda a habilidade da dona de casa na arrumação de uma mesa. Acompanhando o teor da revista, o texto parece salientar a capacidade criativa e o bom gosto da mulher

¹⁵¹ Respeitaremos a grafia original por estarmos tratando de um texto publicado em 1960.

em sua relação com o cotidiano doméstico: “A tudo na vida aplica o seu poder inventivo que, por mais longe que vá, não cai nunca em mau gosto ou extravagância” (LISPECTOR, 1960, p. 6).

Por meio de uma linguagem que busca a aproximação da leitora, a crônica oferece um código de etiqueta, elencando os alimentos dispostos na mesa, os quais trazem a atmosfera campestre de uma “pastoral” aos convidados. Porém, em meio à riqueza de particularidades da cena, a narradora salienta o papel do “conjunto” em detrimento do “detalhe”:

Figura 11: Pastoral



ma senhora conhecida nossa tem como uma das características não se apoiar na imaginação alheia para usar a própria. A tudo na vida aplica o seu poder inventivo que, por mais longe que vá, não cai nunca em mau gosto ou extravagância. Pomos, por exemplo, convidadas a um almoço em sua casa. Na hora formal de passar para a sala de jantar, a ligeira cerimônia foi interrompida pela visão da mesa mais bonita que se possa imaginar para qualquer dia, quanto mais para um sábado de sol. Sobre uma toalha de linho grosso, a decoração era, como se diz, uma festa para os olhos. Não se tratava de cristais de Murano nem de louças de séculos extintos.

A nossa amiga compusera como centro de mesa a mais viva das naturezas mortas. Numa bandeja invisível, amontoara em aparente desordem pesadas espigas de trigo, vermelhas maçãs, enormes cenouras douradas, redondíssimos tomates de pele quase estalando, chuchus daquele verde líquido, abacaxis tão selvagens que até venenosos pareciam, laranjas alaranjadas — laranjíssimas de tão maduras — maxixes que pareciam miniaturas de porcos-espinhos, gordos pepinos, pimentões doces e amarelos que ardiavam nos olhos, tudo isso emaranhado em úmidas barbas de milho. Sem falar dos bagos de uvas, as mais roxas das uvas pretas, também elas uvíssimas, que mal podiam esperar pelo instante de serem es-

magadas. Leia-se a descrição bem depressa para se ter a idéia do conjunto e não de cada detalhe. Ao lado de cada prato de convidado, junto do guardanapo, havia um ramo de trigo ou um cacho de rabanetes ou uma talhada violenta de melancia. Tudo isso cortado pela acidez que se adivinhava nos verdes limões. Bilhas do leite mais branco enfeitavam a mesa. E em vasilhas de barro tremia quase a transbordar um vinho quase roxo. Não se pode descrever o ânimo campestre que invadiu os convidados. Se uma vaca mugisse na sala ninguém se surpreenderia. Quando o cachorro do vizinho latiu, todos se lembraram de caçadas das quais ninguém tinha participado. A fome transfor-

mou-se na mais pura e sadia das fomes. Diante de nós estava o símbolo da fartura. Não uma falsa riqueza de objetos, mas riqueza natural da terra. Embora ninguém dissesse (temíamos sensatamente o ridículo de uma frase), todos pensavam em termos de “retorno à natureza”, “vida primitiva”, etc. Os convidados de formação clássica pensavam na deusa Ceres e na cornucópia da abundância. Quem bebia vinho, banhava os olhos na pureza do leitoso leite. Quem bebeu leite, bebeu-o como se fosse vinho. Também a cordialidade era rural. Dizíamos bobagens sem a menor crítica às bobagens alheias: ninguém falou mal de ninguém. Era uma festa de co-lheita, e fez-se trégua.

Fonte: Acervo revista *Casa e Jardim*. Disponível em www.revistacasaejardim.globo.com (acesso em 20/01/2015).

Nossa amiga compusera como centro de mesa a mais viva das naturezas mortas. Numa bandeja invisível, amontoara em aparente desordem pesadas espigas de trigo, vermelhas maçãs, enormes cenouras douradas, redondíssimos tomates de pele quase estalando, chuchus daquele verde líquido, abacaxis tão selvagens que até venenosos pareciam [...]. Leia-se a descrição bem depressa para se ter a idéia do conjunto e não de cada detalhe. (LISPECTOR, 1960, p. 6)

O lembrete parece instaurar outro ritmo para a crônica, percorrendo um contato mais poético da narradora com a natureza, na situação embalada pela fartura dos alimentos e pela decoração de aspecto bucólico: “Não uma falsa riqueza de objetos, mas riqueza natural da terra. [...] todos pensavam em termos de ‘retorno à natureza’, ‘vida primitiva’ ” (LISPECTOR, 1960, p. 6).

Além de propiciar o clima telúrico, a decoração tem o poder de unir os convidados, evidenciando o aspecto de comunhão entre eles: “Dizíamos bobagens sem a menor crítica às bobagens alheias; ninguém falou mal de ninguém. Era uma festa de colheita, e fez-se trégua” (LISPECTOR, 1960, p. 6).

O mesmo texto foi publicado por Clarice Lispector em 04 de julho de 1952 no semanário *Comício*, pela *persona* de Tereza Quadros. O texto de *Casa e jardim* apresenta poucas variações em relação ao de *Comício*. Além disso, Clarice reaproveitou-o como conto em *A legião estrangeira* (1964), intitulando-o *A repartição dos pães*. Nessa versão, é nítida a alteração do clima ameno presente no periódico para um clima mais contundente, longe da comunhão evidenciada nas versões anteriores. No texto de 1964 estamos diante de um “almoço de obrigação” para “mal-convidados”: “Mas cada um de nós gostava demais do sábado para gastá-lo com quem não queríamos” (LISPECTOR, 1999, p. 27). Apesar de reaproveitar alguns aspectos da descrição bucólica dos alimentos, o texto perde a tonalidade suave presente em *Casa e Jardim* e *Comício*, na medida em que incide no embaraço e na dificuldade das relações interpessoais: “Ninguém falou mal de ninguém porque ninguém falou bem de ninguém. [...] Comi sem saudade nenhuma. [...] Nós somos fortes e nós comemos. Pão é amor entre estranhos” (LISPECTOR, 1999, p. 29).

O texto também surgiu no *Jornal do Brasil* (21 de junho de 1969) com o título de *Olhava de longe, sem rancor*, além de constar na coletânea *Felicidade clandestina* (1971) com o mesmo título de *A repartição dos pães*. Estas duas últimas versões guardam semelhanças com a de *A legião estrangeira*.

Com o propósito de não nos desviar do assunto desta pesquisa, lembramos que o desenvolvimento do texto *Pastoral* nos permite uma reflexão em torno da trajetória da autora, caracterizada sobremaneira pela maturação de temas surgidos nas revistas e colunas femininas, privilegiando uma escrita centrada em regras de etiqueta, a qual passa por uma metamorfose de escrita, chegando à abordagem de aspectos inerentes à conduta dos seres humanos e suas dificuldades de relacionamento. Aí reside a importância das publicações contidas em *Casa e Jardim*, periódico que completa o rol de colaborações na carreira da autora e, como outros periódicos possibilita o vislumbre da gênese de sua ficção e de sua trajetória.

Assim como se deu com *Pastoral*, a narrativa de *A quinta história* também teve lugar na revista *Casa e Jardim*, surgindo na página 6 do número 69 da edição de outubro de 1960, em página inteira. Sem grandes recursos gráficos, o texto é diagramado embaixo de duas gravuras simples e dividido em duas colunas¹⁵².

Em cotejo com as receitas anteriores (*Meio cômico, mas eficaz; Receita de assassinato de baratas*), o texto de *Casa e Jardim* apresenta variações, uma vez que surge já em formato de narrativa, embora continue valendo-se do receituário como mote. Tal formato implica uma classificação imprecisa, já que oscila entre o conto, a crônica e a receita em sua estrutura: “variações sobre um mesmo tema, como o *Samba de uma nota só*” (ROSENBAUM, 1999b, p. 200).

Em consequência do critério adotado, há pontos a serem discutidos no cotejo entre as versões de *Casa e Jardim* e de *A legião estrangeira*. Indicamos os mais significativos. O primeiro ponto diz respeito à linguagem utilizada pela revista, como podemos notar no segundo parágrafo da crônica:

A primeira, ‘Como matar baratas’, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como acabar com elas. Que misturasse, em partes iguais, açúcar, farinha e gesso. O remédio as atrairia como comida que também era. Morreriam. Assim fiz. Realmente morreram. [C.J]¹⁵³.

Na versão de *A legião estrangeira*, temos:

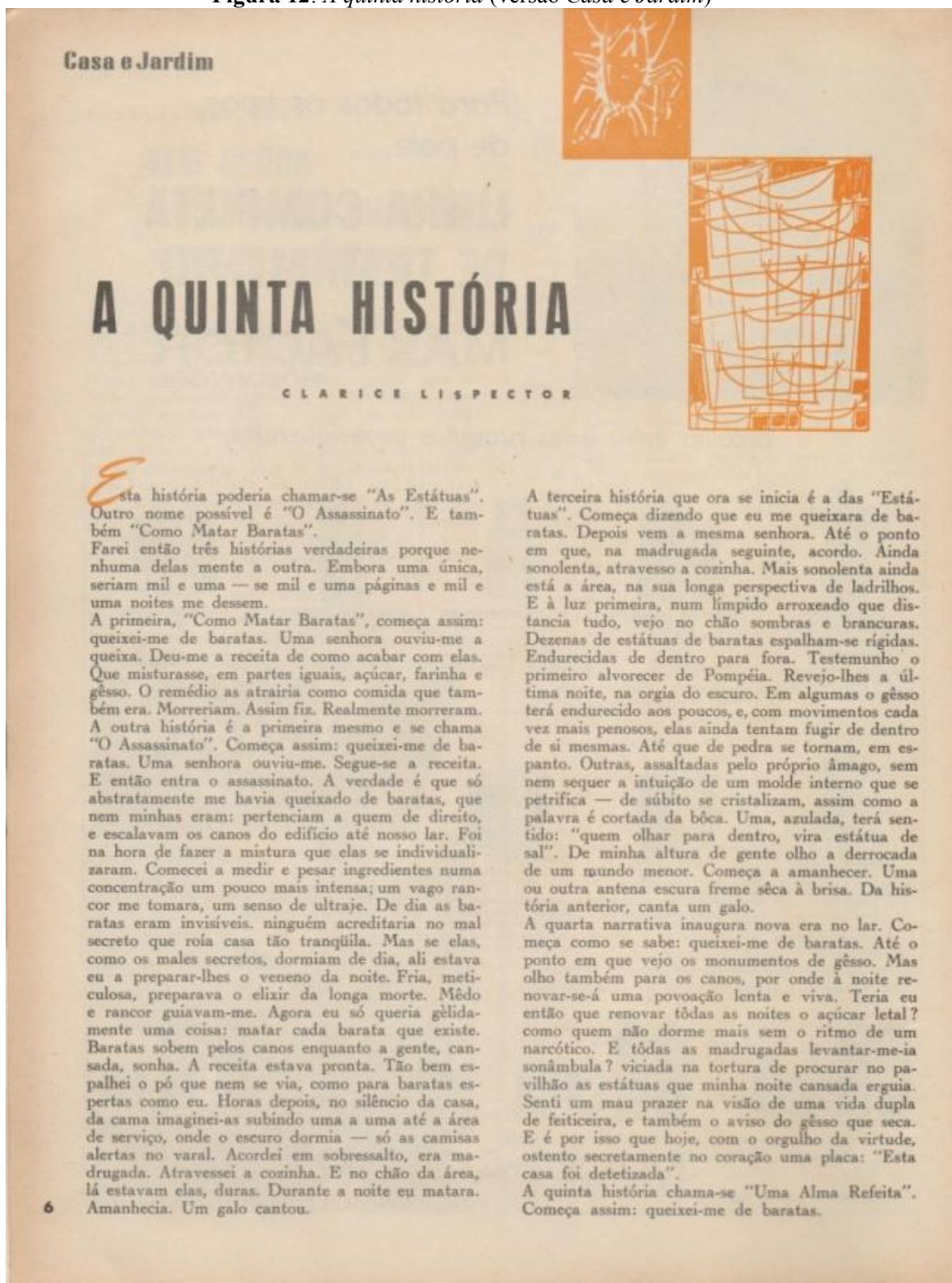
A primeira, ‘Como matar baratas’, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram. [A.L.E]¹⁵⁴.

¹⁵² O texto foi reeditado no número 701, de junho de 2013, na edição especial de 60 anos da revista.

¹⁵³ Abreviação da revista *Casa e Jardim*.

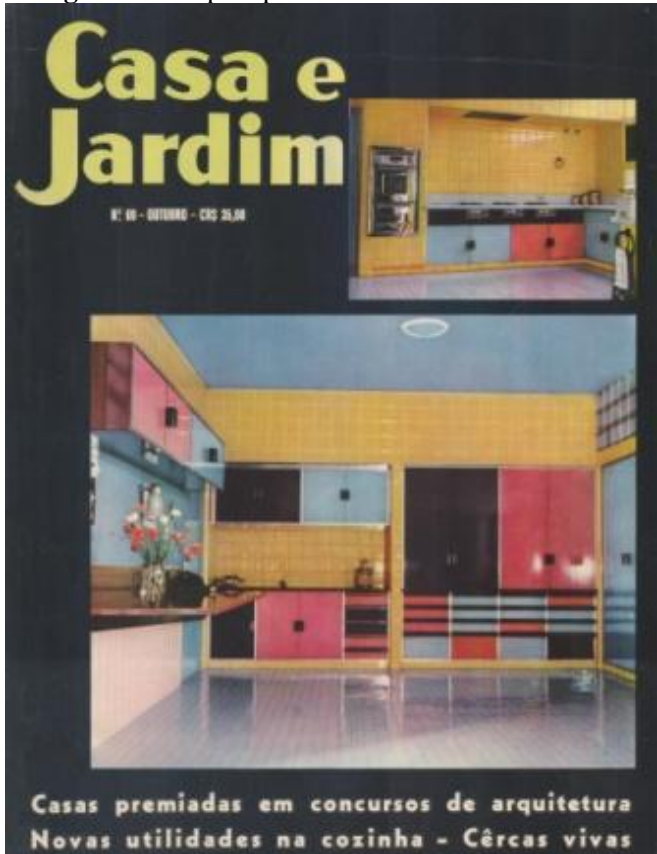
¹⁵⁴ Abreviação de *A legião estrangeira*.

Figura 12: A quinta história (versão Casa e Jardim)



Fonte: Arquivo Pessoal de Aparecida Maria Nunes

Figura 13: Capa e prefácio revista *Casa e Jardim*



Fonte: Arquivo Pessoal de Aparecida Maria Nunes

As passagens apontam para um nítido contraste entre a linguagem empregada. A primeira versão conta com a expressão “acabar com elas”, termo de fácil leitura e maior informalidade, em conformidade com a linguagem empregada pela revista; em contraste com a variação “como matá-las”, no emprego de uma linguagem mais bem acabada e um pouco mais formal na versão em livro. Nessa versão há o acréscimo de maior ênfase e detalhe quanto aos ingredientes empregados na receita. Assim, de “O remédio as atrairia como comida que também era” [C.J] passa-se a “A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas” [A.L.E], salientando o papel infalível do gesso como elemento importante para favorecer o “crime”, ou seja, a estratégia maquiavélica de atrair para matar por dentro, o “de-dentro” dos insetos. Em contrapartida à indecisão seguida de afirmação contida com o verbo “morrer” no futuro do pretérito, “Morreriam” [C.J], a frase é mais definitiva na versão de 1964 ao empregar o pretérito perfeito: “Morreram.” [A.L.E]. Ambas as versões chamam a atenção para a execução do plano/receita na exímia morte das baratas: “Assim fiz. Realmente morreram” [C.J]; “Assim fiz. Morreram” [A.L.E].

A articulação do plano mortífero também sofre a variação quanto aos verbos e expressões utilizadas ao longo dos textos, como se nota em: “Foi na hora de fazer a mistura que elas se individualizaram” [C.J] para “Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também” [A.L.E]. Embora a subjetividade esteja presente nas duas versões, há algumas diferenças quanto ao sentido das frases e ao tratamento da narradora em relação aos insetos. Na primeira situação salienta-se o sentido de particularidade dado aos insetos; na segunda ressalta-se ao sentimento de posse, que resultará na fusão da narradora com as baratas.

A versão de *Casa e Jardim* mantém a postura da narradora como espectadora dos fatos quanto à perseguição que esta empreende aos insetos. Como se nota com o verbo “testemunhar” na primeira pessoa do indicativo, em sinal de presentificação do ocorrido: “Testemunho o primeiro alvorecer de Pompéia” [C.J]. Na versão em livro, temos: “Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia” [A.L.E]. O substantivo “testemunha” parece indicar a situação de maior envolvimento da narradora como “primeira testemunha” do “espetáculo estético” metaforizado no enrijecimento das baratas mortas: “A estetização do mal invade o texto instaurando a desordem de uma estética do negativo” (ROSENBAUM, 1999, p. 203).

Segue-se a focalização dos insetos mortos com a entrada de uma frase incomum à versão em livro: “Uma, azulada, terá sentido: ‘quem olhar para dentro vira estátua de sal’ ” [C.J]. Na versão posterior há a compensação com:

Enquanto aquela ali, de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: é que olhei demais para dentro de mim! É que olhei demais para dentro de... [A.L.E].

Mesmo com frases diferentes, mantém-se a marca de subjetividade do texto clariciano tanto na revista quanto no conto, uma vez que o texto salienta o olhar para “dentro”, para a interioridade. A dona de casa adentra ao desconhecido de si mesma, descobrindo-se criminosa e perversa frente à aparente banalidade da situação:

Teria eu então que renovar todas as noites o açúcar letal? como quem não dorme mais sem o ritmo de um narcótico [C.J].

Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito [A.L.E].

O doce do açúcar atrai e contrasta com a amargura do plano letal, favorecendo a perversidade da situação. Nos dois trechos transcritos, os termos “narcótico” [C.J] e “rito” [A.L.E] apontam para o aspecto viciante da situação que envolve a narradora. Porém, essa situação será interrompida com a dedetização do lar nos dois textos: “E é por isso que hoje, com o orgulho da virtude, ostento secretamente no coração uma placa: Esta casa foi dedetizada” [C.J]. No que tange ao conto, agrega-se uma difícil escolha no ritual de purificação da narradora:

Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: Esta casa foi dedetizada’ [A.L.E].

Um último ponto a ser considerado diz respeito ao final discordante dos textos:

A quinta história chama-se ‘Uma alma refeita’. Começa assim: queixei-me de baratas [C.J].

A quinta história chama-se ‘Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia. Começa assim: queixei-me de baratas [A.L.E].

Após declarar a higienização da casa, a narradora enuncia a quinta e “última” história, retornando o discurso ao início. A mudança em relação aos títulos das histórias indica uma diferença de tom em cada um das versões. Na primeira versão, o título “Uma alma refeita” salienta a restauração da alma da narradora pela dedetização, ou seja, pelo “orgulho da virtude” [C.J], que converteu o ato de matar em ato higiênico. O

título apresenta-se em linguagem adequada ao público que se dirige. Na segunda versão, o título “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia” aponta para o deslocamento dos fatos narrados para uma instância mais filosófica, enigmática e transcendente, que deixa suspenso o próprio texto, uma vez que esta quinta história não é narrada, retornando à primeira. Aqui o direcionamento da linguagem é outro, sem qualquer esforço por identificação ou proximidade com o leitor: “O título mais parece o de uma tese antropológica de embasamento filosófico” (KAHN, 2003, p. 115).

Ao tratar da relação obsessiva do extermínio das baratas, a crônica cumpre, num primeiro momento, a finalidade de um dos quesitos da revista, ou seja, prezar pelo bom funcionamento e manutenção da rotina doméstica, colocando em relevo a figura da dona de casa. Porém, ao longo do texto percebemos não só o simples extermínio dos insetos, mas já o desenvolvimento de uma relação sádica e obsessiva, que acaba por transformar a narradora personagem em sujeito de um gozo desconhecido: “Medo e rancor guiavam-me. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe” [C.J].

Embora procurando escrever sob os preceitos de uma linguagem adequada ao público de *Casa e Jardim*, mais uma vez Clarice Lispector pratica a subversão de um gênero, deixando entrever um texto peculiar, numa espécie de laboratório para sua ficção, instigando a leitora “a refletir sobre si mesma e sobre a vida” (NUNES, 2006, p. 26).

Em abril de 1962, o conto *A quinta história* é publicado na revista *Senhor*. Conforme mencionamos, Clarice aí publicou alguns de seus contos mais representativos, como *Feliz aniversário*, *Uma galinha*, *A imitação da rosa*, *O búfalo*, entre outros. A colaboração da escritora em *Senhor* durou de 1959, ano de lançamento da revista, até meados de 1964, ano de seu fechamento.

Dirigido por Nahum Sirotsky (1925-), *Senhor* contou com as colaborações de Clarice e Guimarães Rosa (1908-1967), além de lançar nomes importantes como Paulo Francis (1930-1997), Jaguar (1932-), Glauco Rodrigues (1929-2004) e Carlos Scliar (1920-2001). A revista chegou a atingir a tiragem de quarenta e cinco mil exemplares, número bastante significativo para a época. A história de sua criação remonta ao ano de 1959, quando o empresário Simão Waissman, um dos sócios da editora *Delta Larousse*, no Rio de Janeiro, idealiza o projeto arrojado de criar um periódico inusitado para leitores distintos e elitizados.

A revista apresentava alta qualidade gráfica para a época e pouca preocupação acerca dos acontecimentos imediatos, dando ênfase a reflexões sobre arte, literatura,

cultura e política. A seção *Sr. & Cia* abria as edições, apresentando temário diversificado ao incluir livros, cinema, teatro e poesia. Os artigos seguiam o mesmo formato, abrangendo desde temas sob o viés da religião a receitas de como escrever um romance policial ou a falta de criatividade na área da educação. Seu perfil era, portanto, heterogêneo, intimista e bem humorado, conjecturando o empresariado de alto poder aquisitivo, na figura do homem moderno e urbano como leitor. Nesse sentido, a escolha do termo *Senhor* para o título valida a identidade masculina do periódico, evidenciando a ideia de maturidade e experiência. Como indica a coluna *Bastidores*, de julho de 1961 ao definir o perfil dos leitores:

Para nós, o leitor de *Senhor* é um homem de 30 a 50 anos, com automóvel, casa, bons quadros e livros bem lidos na biblioteca, exigente no vestir, cuidadoso na seleção das bebidas, de paladar apurado, casado com mulher preocupada com as coisas da cultura. [...] É assim, para ele e para ela que a revista é preparada. E a fórmula é simples: reunir numa só publicação tudo o que o homem gosta de ler, precisa ler. (SENHOR, 1961, p. 8 apud BASSO, 2008, p. 15)

Como vemos, um dos objetivos do periódico era também atingir o público feminino, consubstanciado nas esposas dos empresários. Além disso, a proposta de ter como público leitor a classe com poder econômico mais alto pretendia levantar fundos de sustentação da revista através dos anúncios.

Clarice Lispector adentra no universo de *Senhor* por meio do convite feito pelo jornalista Paulo Francis. A revista representou um verdadeiro marco na carreira da escritora, conforme salientou o próprio Francis:

Parece brincadeira lembrar que Clarice Lispector, antes de *Senhor*, era conhecida apenas por uma *coterie* de intelectuais, ou que Guimarães Rosa encontrou lá o único veículo semipermanente para a ficção dele, que todo mundo celebra, como a de Clarice. (FRANCIS, 1978 apud NUNES, 2012, p. 64)

No início as colaborações de Clarice Lispector seguiam por carta, pois a escritora residia nos Estados Unidos. Em 1959 Clarice separa-se do marido e retorna definitivamente ao Brasil, recebendo, com a atuação em *Senhor*, notoriedade e aceitação dos leitores.

As produções entregues à revista provinham dos contos enviados quatro anos antes ao editor José Simeão Leal (1908-1996), que prometera publicá-los junto ao Ministério de Educação e Cultura. Devido ao atraso na publicação, a escritora alegou prejuízo e exigiu a devolução dos textos mediante a restituição do valor que recebera na

encomenda para poder encaminhá-los separadamente a jornais e revistas. Conforme consta na carta enviada ao editor em 10 de março de 1959:

Você me prestará um favor ao me atender. Ao Ministério de Educação obviamente não interessa a publicação dos contos, ou estes não teriam ficado numa gaveta durante quatro anos. E a mim – por motivos claramente financeiros e de certo modo urgentes – me interessa publicação comercial, mesmo sem a honra de ter livro publicado por Você. (LISPECTOR, 2002, p. 243)

Assim, são publicados em *Senhor* os contos *A menor mulher do mundo* (edição de março), *O crime do professor de matemática* (junho), *Feliz aniversário* (outubro) e *Uma galinha* (dezembro). Somente em julho de 1960 Clarice consegue finalmente uma editora para a publicação dos contos retidos e, desse modo, a coletânea *Laços de família* é lançada pela *Francisco Alves*, do Rio de Janeiro.

A atuação em *Senhor* revelou-se como plataforma importante para a popularidade e retorno da autora às livrarias. Assim, Clarice passa a assinar a coluna mensal *Children's Corner*, iniciada em outubro de 1961. Essa coluna, que às vezes ganhava página inteira na revista, teve o nome inspirado na obra do compositor francês Claude Debussy (1862-1918). O título é oriundo de uma suíte para piano composta por Debussy entre 1906 e 1908 e dedicada à filha Chou-chou, de três anos de idade. No entanto, mesmo com a inspiração pueril provinda dos brinquedos da menina, a obra não foi composta para o público infantil devido ao grau de complexidade de algumas das seis peças: “Muito difíceis, elas não foram concebidas para ser tocadas por crianças, mas para expressar uma nostalgia pela infância e expressar a sua atmosfera emotiva” (MOSER, 2009, p. 402).

A mesma situação discordante ocorria com o teor dos textos publicados na revista, conforme observa Aparecida Maria Nunes: “*Children's Corner* ou o *Cantinho das Crianças* não reúne textos infantis da escritora, mas crônicas, impressões e reflexões, inclusive, sobre o universo infantil” (2012, p. 104).

Vale lembrar que a expressão *Children's Corner* já havia sido utilizada por Clarice na ocasião em que enviou alguns textos para apreciação a *O Jornal*, de Samuel Wainer (1910-1980), conforme consta em carta de fevereiro de 1947 enviada ao escritor Fernando Sabino (1923-2004). Clarice refere-se aos textos enviados, mencionando a expressão: “Tudo ligado pelo título geral de *Children's Corner*” (LISPECTOR, 2001, p. 84 apud MOSER, 2009, p. 605). O título da coluna também incomodava o editor

Reynaldo Jardim (1926-2011): “Minha antipatia pelo nome que escolhera para a sua página não era suficiente para tentar mudá-lo” (apud MOSER, 2009, p. 402).

Mesmo com título dissonante, o fato é que a coluna alcançou sucesso de público, cumprindo os objetivos da revista, ao mesmo tempo em que popularizava os contos de Clarice Lispector, os quais surgiam com “diagramação esmerada e ilustrações primorosas” (NUNES, 2012b, p. 57).

É no número 4 da edição de abril de 1962 que desponta o conto *A quinta história*. Dividido em duas colunas na página de *Senhor*, a narrativa é diagramada junto à matéria de divulgação e apreciação dos livros *Redenção para Job*, de Aguinaldo Silva (1943-) e *Histórias de menino*, de Jorge Medauar (1918-2003).

Comparada à publicação de *Casa e Jardim*, a versão de *Senhor* está mais próxima do conto presente em *A legião estrangeira*. Ao realizarmos o cotejo das duas versões verificamos algumas diferenças. Por exemplo, quanto à passagem abaixo, de *Casa e Jardim*, que não foi mantida na versão de *Senhor*, tampouco na de *A legião estrangeira*: “Uma, azulada, terá sentido: ‘quem olhar para dentro vira estátua de sal’ ” (CJ).

A discrepância também está presente no final das narrativas quanto ao título dado à “quinta história” em cada texto:

A quinta história chama-se ‘Uma alma refeita’. Começa assim: queixei-me de baratas. [C.J]

A quinta história chama-se ‘Leibnitz e a transcendência do amor na Polinésia’. Começa assim: queixei-me de baratas. [SR]¹⁵⁵

A propósito desse ponto, é preciso levar em conta a natureza e o público de cada um dos periódicos. A escrita acompanha os direcionamentos de cada uma das publicações, possibilitando-nos um olhar crítico para o enredo. No primeiro caso, o título “Uma alma refeita” coaduna-se com os propósitos de *Casa e Jardim*, que privilegiava a figura da dona de casa e o seu zelo pelo bom funcionamento do lar; a revista atua, portanto, por meio de uma linguagem simples ao trazer um título claro, de fácil entendimento, o qual salienta a limpeza e dedetização da casa. Ostentando uma placa de virtude pela dedetização e morte dos insetos, a dona de casa terá a “alma refeita”.

¹⁵⁵ Abreviação da revista *Senhor*.

Figura 14: A quinta história (versão revista Senhor)

SR. & CIA.

Children's Corner

A QUINTA HISTÓRIA

Esta história poderia chamar-se "As estátuas". Outro nome possível é "O assassinato". E também "Como matar baratas". Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.

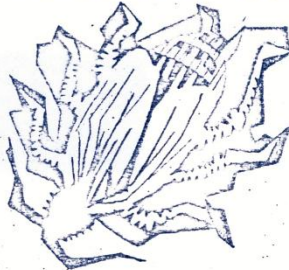
A primeira, "Como matar baratas", começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram.

A outra história é a primeira mesmo e chama-se "O assassinato". Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. A verdade é que só em abstrato me havia afeiçoado de baratas, que nem meus eram: pertenciam ao andar térreo, e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também. Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração e pesar mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. De dic as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roia caso tão tranquilo. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. Metilicula, ardente, eu avioava o elixir da longa morte. Um medo excitado, e meu próprio mal secreto, me guiavam. Agora eu só queria fazer parte da natureza. De minha cama, no silêncio do apartamento, eu as imaginava subindo uma a uma até a área de serviço onde a escura dormia, só uma: sozinha alerta no varal. Acordei horas depois em sobressalto de atroz. Já era de madrugada. Atravessei a cozinha. No chão da área já estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara. Em nosso nome, amanhêcia. No morro um galo cantou.



A terceira história que ora se inicia é a das "Estátuas". Começa dizendo que eu me afeiçoava de baratas. Depois vem o mesmo senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordei e ainda sonolento atravessei a cozinha. Mais sonolento que eu, está a área na sua perspectiva de lado. E na escuridão do autor, um ardentemente que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora.

Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou o primeiro testemunho do alvorecer em Pompéia. Sei como foi esta última noite, sei do orgio no escuro. Em alguns o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sôfregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal olhar de censura magoada. Outras — subitamente assaltadas pela própria ânsia, sem nem sequer ter tido a intuição de um mal de dentro que se petrificava! — essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te... Elas que,



usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto aquela ali, a de antena morrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: é que olhei demais para dentro de mim! — é que olhei demais para dentro de... — de minha fria altura de gente-alho a derrocada de um mundo. Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme seca à brisa. Da história anterior canta o galo.

A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começo como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortos, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em filo indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a ovidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbulo até o pavilhão? no vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de felicidade. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que reventaria meu molde interno. Aspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certo de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: "Esta casa foi detetizada."

A quinta história chama-se "Leibnitz e a transcendência do amor na Polinésia". Começa assim: queixei-me de baratas. Δ

"REDEÇÃO PARA JOB" E "HISTÓRIAS DE MENINO"

Aguinaldo Silva estudou à noite, não tem tempo para ler. Assim avisam: quem sabe comovidos) os editores de "Redenção Para Job". É mesmo uma triste situação. Pois se Aguinaldo Silva tivesse tempo para ler, talvez não tivesse encontrado tempo para escrever o seu romance. Uma possibilidade excelente para todo mundo, principalmente para ele, que não tardaria a descobrir que o seu livro já foi escrito até o esgotamento.

Sempre com um jeito melhor. Sua falta de novidade é total, a não ser que se quele, como fazem seus editores (então bem mais tranquilos) para os dezesses anos, os meninos do pequeno autor. Nada mais recido que tal anúncio atreia muitos leitores, que serão certamente os mesmos que comprarão os livros escritos pelo homem mais gordo do mundo, pelo mulher de tantos braços ou pelos mais siameses dos irmãos. É nada mais natural que Aguinaldo Silva aproveite tudo isso em invulvíveis termos de "carreira", procurando sensatamente chamar a máxima de atenção para sua "imodestíssima pessoa", em habilitamento de seu modestíssimo romance. Isso sempre deu ótimos resultados. Oscar Wilde, enquanto não escreveu "The Importance of Being Earnest", necessitou desse truque para o seu alegre cotidiano e fez-se idolo de uma cidade. Aguinaldo Silva, mesmo imodesto, não precisa assustar-se com o exemplo ambicioso. Afinal de contas, tem apenas o Recife para conquistar.

"Redenção Para Job" é um livro adulto. Isto é, um livro que os crianças não devem ler. Do contrário, acabarão sonhando, pelo menos, com elefantes. Uma advertência aprendida, aliás, na transcrição da própria narrativa, com o menino Betinho, sibilado por um garoto mais velho. Mas, ao mesmo tempo, "Redenção Para Job" é um livro tão infantil que não se sabe a qual das sete idades deve ser recomendado. Ainda bem que há o descanso de ele não ser recomendado. Aguinaldo Silva começa o romance empilhando seus personagens, um por um, como frutas numa bandeja. (Vicki Baum ou Aldous Huxley?) As frutas não estão em bom estado e a natureza morta acaba menos vista do que sentida. Aguinaldo Silva não espia, sente apenas. De preferência calor, suor, cheiro. As suas pessoas só vivem nessas facilidades do paisagem. Quer outro âmbito do leitor tem que ser satisfeito com as mastigações fatias-de-vida dos preguiçosos romances de observação. No caso, as fatias ganham as passas da injustiça social e as do caminho para o resgate. Todo mundo é logo separado em "operários" e "burgueses", e não demora muito, quase que se ouve o pianista que acompanhava o tráfego das vítimas da velha máquina, o medido que se sentia. A propagação atroavassim do romance político-sentimental no Brasil estorço-se, lentamente, por ser modo, mas até o momento limita-se a ser exploração ovida e fatal de um gênero. Em "Redenção Para Job", por exemplo, o preto é, pela milie-



C. L.

Fonte: Acervo pessoal de Aparecida Maria Nunes

A mesma placa será ostentada no segundo caso, mas, visando um público mais diferenciado, a linguagem joga com um título de teor mais filosófico e enigmático, avesso a qualquer simplicidade, exigindo maior alcance e reflexão por parte dos leitores, uma vez que a sofisticação de modos e pensamentos era um dos imperativos da revista *Senhor*. Por isso, “Leibnitz e a transcendência do amor na Polinésia”.

De modo semelhante à versão de *Casa e Jardim*, a de *Senhor* apresenta a repetição desdobrada da estrutura, espécie de espiral obsessiva, que, operada pela *mise en abyme*, ajusta-se ao eterno retorno das baratas, em clara representação simbólica do “próprio mal que habitaria a alma humana” (ROSENBAUM, 1999, p. 203). Em meio ao aspecto trivial de uma cena doméstica, a narradora depara-se com o estrangeiro de si mesma frente aos insetos.

Considerando as versões mencionadas, observamos que Clarice Lispector parece adequar-se às linhas editoriais prescritas pelos periódicos, sem deixar de imprimir uma marca peculiar de escrita em tais textos. Desde as publicações em *Comício e Diário da Noite*, as receitas passam por transformações em seu formato, transitando de receituários a crônicas e contos, conforme indica Aparecida Maria Nunes: “Um trabalho de tecelã. Uma teia que pacientemente foi tecida, aproveitando o mesmo desenho original a cada nova história, mas tornando caminhos diferentes no seu desenrolar” (2006, p. 176).

Neste cenário, perpassam pela literatura clariciana as inquietações em torno da forma e do conteúdo, as quais catalisam tensões e questionamentos reivindicados pela própria escritora. Tais questões são explicitadas em algumas ocasiões, como se pode notar na famosa conferência *Literatura de vanguarda no Brasil*, texto de caráter ensaístico, elaborado em 1963 e apresentado pela autora em diversos lugares: “E essa expressão ‘forma-fundo’ sempre me desagradou vitalmente – assim como me incomoda a divisão ‘corpo-alma’, ‘matéria-energia’, etc” (LISPECTOR, 2005, p. 98). O mesmo assunto é abordado em crônica publicada no *Jornal do Brasil*¹⁵⁶: “[...] a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma” (LISPECTOR, 1999, p. 254-255). Para Clarice parece haver, portanto, certo descompasso na divisão entre forma e conteúdo, já que na sua criação estético-literária tais elementos estão

¹⁵⁶ *Forma e conteúdo (Jornal do Brasil, 20 de dezembro de 1969).*

intimamente ligados, em operação recíproca. Nesse sentido, a forma responderá a uma determinada configuração quando o pensamento já estiver pronto e articulado: “A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única” (LISPECTOR, 1999, p. 255). Resta à escrita o trabalho da intuição, responsável por agregar de modo sistemático, porém, inconsciente, a forma e o conteúdo: “A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha” (LISPECTOR, 1999, p. 255). O mesmo vale para o conceito de vanguarda discutido pela autora na referida conferência:

Estou chamando o nosso progressivo autoconhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda ‘pensarmos’ a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. ‘Pensar’ a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. (LISPECTOR, 2005, p. 105-106)

Os dizeres acima trazem a significação de vanguarda como “autoconhecimento” decorrente do fundo, ou seja, do pensamento que surge em comunhão com a forma. Pela relação assentada nessa dinâmica, o conceito decorre de algo genuinamente brasileiro, ampliado sobremaneira pelas fronteiras sociais, psicológicas, filosóficas e linguísticas. Desse modo, a língua, pensada em sua imanência “[...] implica o trabalho do escritor enquanto pessoa e esse trabalho exige, por seu turno, uma entrega incondicional – só assim a literatura pode libertamente ser fonte de conhecimento” (SOUSA, 2012, p. 99).

A ideia da indivisibilidade entre forma e conteúdo oferece subsídios para pensarmos os procedimentos relativos às versões de *A quinta história*. Clarice Lispector retorna ao mesmo tema, nem sempre considerando-o do mesmo modo. Nas duas versões transcritas, a escritora mantém a forma narrativa, porém inova quanto ao plano de expressão.

Pode-se dizer que a versão presente em *Senhor* apresenta uma maior riqueza de detalhes em relação à primeira, de *Casa e Jardim*, uma vez que se caracteriza pelo processo de expansão. Tais detalhes seriam reaproveitados na versão em livro de *A legião estrangeira*. Assim, o tema comum das baratas é compreendido em sua dinâmica por representar uma cadeia de movimentações, cujas retomadas permitem constatar, num “mesmo desenho”, a metamorfose e ao mesmo tempo a permanência de elementos temáticos.

Essa dinâmica é marcada pelo prosseguimento e tem por base a similaridade, a homotetia¹⁵⁷ textual. A complexidade dessa escrita põe em cena a própria relação da obra literária com os processos intertextuais de transformação e transgressão: “[...] a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra” (JENNY, 1979, p. 6).

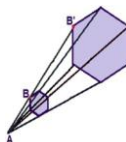
Pela continuidade temática que apresentam, as versões de *A quinta história* propiciam um elo na cadeia da obra clariciana, que desembocará na narrativa de *A paixão segundo G.H.* Nos termos propostos por Laurent Jenny (1979), estaríamos diante do princípio de reiteração localizado entre um determinado conteúdo e sua expressão. Segundo o estudioso, a sensibilidade dos leitores em relação à repetição pode variar em função de fatores culturais e mnemônicos, bem como aos objetivos e preocupações formais dos escritores: “Os modos de leitura de cada época estão, igualmente inscritos nos respectivos modos de escrita” (JENNY, 1979, p. 7).

Não constituindo exemplos de formas prontas e acabadas, as versões fornecem um efeito estético e lúdico aos leitores. O sentido, desdobrado e ampliado do conto de Clarice Lispector aponta para o processo da “transposição”, termo reivindicado por Julia Kristeva em relação ao entendimento da intertextualidade: “[...] transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa” (apud JENNY, 1979, p. 13). Como um sistema de signos, o circuito dos contos claricianos viabiliza a retomada, o prolongamento textual e por sua vez, a apropriação dos leitores. Não é diferente do que afirma Lucien Dallenbach quanto à reflexividade dos textos *en abyme*:

Em outras palavras, menos imagéticas, um enunciado reflexivo só se torna tal pela relação de desdobramento que ele reconhece com um ou outro aspecto da narrativa – o que, concretamente, equivale a dizer que a emergência dessa relação depende, de um lado, da apropriação progressiva da totalidade da narrativa e, de outro, da aptidão do

¹⁵⁷ Princípio da matemática que designa uma espécie de “[...] transformação geométrica que altera (por ampliação ou redução) o tamanho de uma figura, mas mantém as características principais, como a forma e os ângulos”.

Figura 15: Hexágonos



“Através de uma relação de homotetia, podemos garantir que os hexágonos são semelhantes, mas o maior tem três vezes o tamanho do menor” (Informações retiradas do portal *Brasil Escola*: www.brasilecola.com/matematica/homotetia.htm (acesso em 22/02/2015).

decodificador em efetuar as substituições necessárias para passar de um registro a outro. (DALLENBACH, 1977, p. 63, tradução nossa)¹⁵⁸

As considerações de Dallenbach remetem à própria natureza abrangente da *mise en abyme*, uma vez que o elemento reflexivo pode espelhar o conjunto do enredo, estendendo-se além do enunciado aos processos de enunciação e código narrativos: “uma reflexão é um enunciado que remete ao enunciado, à enunciação ou ao código da narrativa” (DALLENBACH, 1977, p. 62, tradução nossa)¹⁵⁹. De forma lúdica, o processo ocorre na obra de Clarice Lispector com as versões de *A quinta história* em que o *mix* de textos indica um conjunto ou ciranda temática que se complementa em muitos sentidos, desde a composição dos receituários de como eliminar baratas até a narrativa de *A paixão segundo G.H.* Nesse conjunto ou ciranda vertiginosa subsiste à revelia uma espécie de projeto literário, ainda que a autora seja resistente ao considerá-lo, como afirma na conferência a que já nos referimos: “Até para escrever uso minha intuição mais do que a inteligência. [...] eu pelo menos poderia ter tido o hábito ou gosto de pensar sobre o fenômeno literário. Mas também isso não faz parte do meu caminho” (LISPECTOR, 2005, p. 96). O mesmo ocorre com a crônica “A explicação que não se explica”, texto já mencionado, em que Lispector discorre acerca da gênese de diversos contos, embora relute desde o início a fazê-lo.

Importa-nos ainda assinalar o hipertexto e hipotexto de que fazem parte as versões de *Casa e Jardim* e *Senhor*. Como vimos com as receitas, tais textos podem ser tomados como a transcrição e reformulação de diferentes leituras hipertextuais construídas pela escritora a partir de um mesmo hipotexto. Sustenta-se aqui a perspectiva do texto como um “mosaico de citações”, cujas origens concentram-se em si mesmas, na continuidade do ato de escrever/reescrever semelhante ao ato da serpente que devora a própria cauda, em movimento de eterna busca ou conclusão impossível. Assim, potencialmente iterativo, o discurso clariciano inscreve-se em última instância numa cadeia de textos, reiventando-se, de acordo com os termos de Compagnon: “A substância da leitura (solicitação e excitação) é a citação; a substância da escrita (reescrita) é ainda a citação” (1996, p. 31).

¹⁵⁸ Trecho original: “*En d’autres mots, moins imagés, un énoncé réflexif ne devient tel que par la relation de dédoublement qu’il avoue avec l’un ou l’autre aspect du récit – ce qui, concrètement, revient à dire que l’émergence de cette relation dépend, d’une part, de l’appropriation progressive de la totalité du récit et, d’autre part, de l’aptitude du décodeur à effectuer les substitutions nécessaires pour passer d’un registre à l’autre*”. (DALLENBACH, 1977, p. 63).

¹⁵⁹ Trecho original: “*une réflexion est un énoncé qui renvoie à l’énoncé, à l’énonciation ou au code du récit*” (DALLENBACH, 1977, p. 62).

A iterabilidade tem lugar privilegiado na obra clariciana, cujos procedimentos corroboram uma ficção errática, em constante tecimento. A peculiaridade deste aspecto é destacada por Yudith Rosenbaum ao abordar a fatura de *A quinta história*: “[...] trata-se de uma ‘repetição diferencial’, pois o retorno parece carregar em si o germe do que se renova” (1999, p. 203). A repetição sistemática surge, portanto, como o elemento primordial para a escritora pensar a própria obra: “[...] a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa” (LISPECTOR, 1999e, p. 240).

Nesse sentido, a repetição atua como um dos desafios à obra clariciana ao mesmo tempo em que invoca a compreensão do texto, lançando a ele um olhar mais crítico e diferenciado. Como bem observa Compagnon: “[...] interpretar um texto é sempre, inevitavelmente, com a identidade, produzir a diferença, com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sobre um fundo de repetições” (1999, p. 68). E assim lembramos a resposta da autora ao ser questionada sobre as obras que mais a aproximavam do público jovem. Ao discutir os contrastes da recepção de *A paixão segundo G.H* por um professor e uma moça de dezessete anos, afirma:

Suponho que entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura, que deveria ser o mais apto a me entender, não me entendia... E a moça de dezessete anos lia e relia o livro. Parece que eu ganho na releitura, não é? O que é um alívio¹⁶⁰.

Tratamos, até aqui, sobretudo, das versões de *A quinta história* presentes nos periódicos *Casa e Jardim* e *Senhor*. Para facilitar o questionamento e compreensão das relações de espelhamento presentes no conteúdo e expressão, optamos por alocar as duas versões em um mesmo item, visto terem sido publicadas em periódicos. A seguir discutiremos a versão presente na coletânea *A legião estrangeira* com o objetivo de apreensão do todo.

3.2 Uma legião de baratas

A publicação da coletânea *A legião estrangeira* deu-se em 1964, sintomaticamente no mesmo ano de *A paixão segundo G.H*. Em depoimento dado ao

¹⁶⁰ Entrevista concedida a Júlio Lerner em fevereiro de 1977.

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em outubro de 1976, Clarice Lispector admitiu que a obra foi bastante abafada pelo sucesso de crítica recebido pelo romance.

A legião estrangeira foi primeiramente publicada pela Editora do Autor, dividindo-se em duas seções, *Contos* e *Fundo de gaveta*. Posteriormente, na década de 1970, o livro foi publicado pela Editora Ática e desmembrado em dois. Nesta publicação, a segunda parte recebeu o título de *Para não esquecer* (1978)¹⁶¹, conforme salientou Clarice: “Sim, vão separar os contos das crônicas, mas só que o volume das crônicas já não se chama mais *Fundo de gaveta*, que é detestável, chama-se *Para não esquecer*” (LISPECTOR, 2013, p. 220).

No projeto de 1964, na parte denominada *Contos*, figuravam os textos mais longos da coletânea; e, por sua vez, *Fundo de gaveta* abarcava as produções mais breves, as anotações e crônicas da escritora já lançadas na coluna *Children’s Corner* da revista *Senhor*. De acordo com Arnaldo Franco Júnior, esta divisão estabelece “uma distinção entre os textos considerados acabados e bem feitos da parte I e os textos dados como inacabados e mal-feitos da parte II” (2004, p. 126).

O procedimento de divisão adotado pela Ática acabou por mutilar o projeto original da escritora afetando a recepção crítica, uma vez que Lispector “operou com a distinção entre alta e baixa literaturas, separando os textos bem escritos das experiências que falharam ao organizar o livro” (FRANCO-JÚNIOR, 2004, p. 126). Nesse sentido, Clarice Lispector encenou uma divisão assentada no bom senso, em proporção e medida, para, numa reviravolta, questioná-lo e desestabilizá-lo, como demonstra no texto *Mentir, pensar*¹⁶²: “[...] se a mentira fosse apenas a negação da verdade, então este seria um dos modos (negativos) de dizer a verdade. Mas a mentira pior é a mentira ‘criadora’. Não há dúvida: pensar me irrita, pois antes de começar a tentar pensar eu sabia muito bem o que eu sabia” (LISPECTOR, 1964, p. 143 apud FRANCO-JÚNIOR, 2004, p. 126). Aí se manifesta parte das reflexões abordadas pela seção *Fundo de gaveta*, tais como o questionamento do que significa ser literatura, das fronteiras e deslocamentos entre os gêneros literários (boa X má literatura), além da discussão do ato de escrever.

Nesse contexto, é curioso o título da coletânea, o qual faz referência à famosa unidade de elite do exército francês, ou seja, à “legião estrangeira”, caracterizada por ser

¹⁶¹ Conforme a autora declarou no depoimento, o título *Fundo de gaveta* foi sugestão do amigo e também escritor Otto Lara Resende (1922-1992).

¹⁶² Publicado na revista *Senhor* com o título *De um caderno de notas* (Janeiro de 1964).

uma composição militar de aluguel, que defende os interesses da França, alistando soldados mercenários do mundo todo, com idades entre dezessete e quarenta anos. Tal como uma “legião estrangeira”, os textos travam um combate entre boa e má literatura, ao mesmo tempo em que fundam seus próprios valores¹⁶³:

Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão. (LISPECTOR, 1964, p. 127 apud FRANCO-JÚNIOR, 2004, p. 140)

Como se vê, a coletânea resvala para aspectos dissonantes, acolhendo em seus horizontes a precariedade e o grotesco. Salienta-se aí a oposição a qualquer ideal que busque uma literatura organizada e harmônica. A passagem acima se afina com um trecho da obra *Água viva*, no momento em que a voz narrativa afirma: “A feiúra é o meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual” (LISPECTOR, 1973, p. 40 apud ROSENBAUM, 1999, p. 200).

Além das discussões de ordem metalinguística, *A legião estrangeira* faz uso da especularidade em sua fatura, uma vez que os contos da primeira parte são contrapostos aos textos da segunda. Assim, *Fundo de gaveta* possibilita o diálogo com os outros contos da coletânea ao trazer à tona o jogo especular quiasmático entre o eu e o outro, problematizado por meio das relações de alteridade por vezes simétricas e assimétricas entre os personagens: “[...] o encontro de si mediado pelo outro; a cada confronto, duelo, embate com o que cada um não é, revela-se, nesse avesso do eu, a identidade mais funda e escondida” (ROSENBAUM, 2002, p. 77). Tais questões revelam a própria prática constitutiva operada pela *mise en abyme*: “Não há entre ficção e narração relação especular de um espelho imóvel, mas relação dialética que se refina incessantemente, se torna sutil e escapa a toda imobilização” (RICARDOU, 1972, p. 221 apud DALLENBACH, 1977, p. 188, tradução nossa)¹⁶⁴.

Para nosso assunto, o ponto mais interessante das relações de alteridade presentes em *A legião estrangeira* está na dualidade entre pessoas e bichos, as quais se fazem observar em contos como *Macacos*, *Tentação* e *A quinta história*, para o qual voltamos nossa atenção.

¹⁶³ Observação do professor Dr. Arnaldo Franco Júnior em aula de 09/11/2011.

¹⁶⁴ Trecho original: “Il n’y a pas entre fiction et narration, relation spéculaire d’un calme miroir, mais relation dialectique qui se raffine, incessamment se subtilise et échappe à toute immobilisation” (RICARDOU, 1972, p. 221 apud DALLENBACH, 1977, p. 188).

O conto *A quinta história* inicia enumerando três histórias, mas conta quatro e termina com uma quinta, a única que não se narra. Logo no início o texto estabelece uma espécie de programa narrativo delimitado. Assim, a apresentação dos títulos imprime de forma lúdica uma espécie de miniatura ou maquete da própria narrativa:

Esta história poderia chamar-se ‘As estátuas’. Outro nome possível é ‘O assassinato’. E também ‘Como matar baratas’. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (LISPECTOR, 1999d, p. 74)

A invocação dos contos árabes de *As mil e uma noites* sugere o processo de desdobramento da narrativa, contando com a iteração obsessiva de uma mesma história encaixada, o acréscimo de novas imagens e a multiplicação de títulos.

Ao contar histórias o homem vivencia, ao mesmo tempo, um ato lúdico e reflexivo, na medida em que reproduz no seu discurso feições valorativas de sua cultura. Por isso, como obra circular e aberta, os contos de *As mil e uma noites* perpetuam o teor e a concepção do mundo islâmico por meio de um discurso expressivamente simbólico. No processo de enunciação destes contos, “contar é igual a viver” (TODOROV, 1969, p. 127), uma vez que a personagem Sherazade livra-se da morte ao narrar histórias ao rei Shariar, situação infinitamente repetida. A partir de então, “o ódio assassino é transformado em amor duradouro” (BETTELHEIN, 2002, p. 96). Porém, diferentemente da condição de Sherazade, em que narrar continuamente significa despistar a morte, a narradora de *A quinta história* revela-se incapaz de sustê-la, certa da condição implacável de todos os seres humanos: “[...] seriam mil e uma, se mil e uma noite me dessem” (LISPECTOR, 1999d, p. 74). Assim, a narradora torna-se uma instância que morre a cada relato junto à palavra, o que podemos também observar com o desfecho de outra ficção clariciana, *A hora da estrela*: “E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!” (LISPECTOR, 1993, p. 106).

Conforme propõe Benedito Nunes, “as quatro ou mais possíveis histórias desencaixadas correspondem a uma só história, que se desdobrou em cadeias autônomas de significantes, como unidades narrativas mínimas” (1995, p. 95). Desse modo, Clarice Lispector constrói em poucos parágrafos variações sobre um mesmo argumento, uma espécie de desdobramento de histórias que se sucedem, a partir de um mesmo ponto, como matar baratas.

A reduplicação *ad infinitum* presente na construção do conto permite reconhecermos uma clara relação de semelhança com a estruturação da segunda das receitas publicadas por Clarice Lispector (*Receita de assassinato (de baratas)*) em que o desdobramento ocorria a partir de três passos ou etapas, conforme demonstrado no capítulo dois:

Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos pelas baratinhas horríveis, a seguinte comidinha: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. [...] O segundo passo, pois, é dado pelas próprias baratas que comerão radiantes o jantar. O terceiro passo é dado pelo gesso que estava na comida. O gesso endurece lá dentro delas, o que provoca morte certa. (LISPECTOR, 1960, p. 19).

É inevitável procurarmos relações de similitude, mesmo não podendo assegurar que *A quinta história* não teria existência sem as receitas. Entretanto, há entre tais textos operações de retomada bastante visíveis, as quais indicam proximidade entre os planos de expressão e conteúdo, o que não invalida a hipótese aqui considerada em torno do procedimento da *mise en abyme*. Além disso, como já demonstramos, Clarice Lispector retoma inúmeras vezes a própria obra, elaborando-a numa escrita especular, difusa e dissonante, marcada pela “prática semovente de apropriar-se de seus próprios textos de forma a reinseri-los em variados lugares escriturais” (NOLASCO, 2004, p. 155).

O fato de nenhuma das histórias mentir a outra já estabelece uma relação de mobilidade e complementaridade à narrativa de *A quinta história*, visto que não haverá, conforme anunciado pela narradora, nenhum confronto entre elas. Esse entendimento pode ser complementado pela proposta metodológica de Tzvetan Todorov no ensaio *Os homens-narrativas*. Neste estudo, o teórico reporta-se aos contos de *As mil e uma noites*, identificando o modo novelístico do encaixe. Para o estudioso, o encaixe é caracterizado como uma história secundária englobada na primeira narrativa, ocasionando a interrupção desta pela aparição de uma nova personagem. Este processo representa uma projeção da relação sintática de subordinação, uma vez que cada história parece contar com uma espécie de suplemento que ficará fora da forma a se desenrolar, fazendo-se necessária a inserção de outra narrativa: “[...] cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos que não pode chegar ao fim, salvo se tornar eterna: assim por auto-encaixe” (TODOROV, 1969, p.132). Ao enredar outra narrativa, a história principal consegue atingir o seu tema proposto, incidindo-se especularmente na sua própria imagem, possibilitando à narrativa o propósito de refletir acerca de si mesma.

Michel Foucault (2006, p. 51) entende estar presente de forma explícita em *As mil e uma noites* o que chama de “estrutura de espelho”. Na esteira das discussões em torno da máxima “escrever para não morrer” efetuada por Blanchot, o filósofo destaca a presença de um centro no qual os contos milenares trazem uma espécie de *psique* ou “alma real”. Nesse espaço fictício, a obra surge “[...] como em miniatura e precedendo a si mesma, pois ela se narra entre tantas outras maravilhas passadas, entre tantas outras noites” (FOUCAULT, 2006, p. 51). Assim sendo, ele trata, a seguir, da proposta do “espelho ao infinito”, interpretada como uma propriedade inerente à linguagem, presente em um só e mesmo movimento e fundamentada por duas figuras indissociáveis: “[...] a repetição estrita e inversora do que já foi dito, e a nomeação nua do que está no extremo do que se pode dizer” (FOUCAULT, 2006, p. 54). Participam igualmente dessa dinâmica “o espelho e o duplo, o ondeado ao infinito das palavras” (FOUCAULT, 2006, p. 57). Daí ser possível a configuração das retomadas presentes na metáfora da biblioteca, especialmente a de Babel, a que já nos referimos: “lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados neste impossível ‘volume’, que vem colocar seu murmúrio entre tantos outros - após todos os outros, antes de todos os outros” (FOUCAULT, 2006, p. 59).

A sutileza de tais colocações permite pensarmos no conto clariciano, cuja moldura manifesta-se sob um plano de expressão meneado pelo ato compulsivo de voltar-se constantemente a si mesmo ao dobrar e redobrar o tecido narrativo, o qual se rompe e se esgarça, esperando para ser novamente articulado. Tal escrita cria um efeito que tem por base o espelhamento e a repetição, gerando outro modo de olhar, que perturba quaisquer planos ou linhas demarcadoras. Nas palavras de Foucault:

A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites. (FOUCAULT, 2006, p. 48)

Sobre esse aspecto, as quatro narrativas de *A quinta história* podem ser tomadas em sua continuidade, sugerindo, então, um movimento análogo a uma força centrípeta, “uma gradação que vai pouco a pouco entrando no ‘de-dentro’ da arte de como contar histórias de Clarice” (HAHN, 1995, p. 49). Essa prática liga-se também à dinâmica do discurso de *A paixão segundo G.H.*, tendo em vista as repetições que nele se processam. É possível pensarmos a repetição de frases como a reinvenção do longo solilóquio de G.H, contrapondo-se, de certa forma, à ingestão da matéria branca que sai de dentro do

corpo da barata como o ápice do itinerário da personagem, ou seja, uma viagem desconhecida, rumo ao próprio cerne do ato de narrar.

A presença de personagens incita a técnica do encaixe na medida em que tais instâncias requerem para si novas e intrigantes histórias. Servindo como argumentos, as narrativas encaixadas contam com a atuação do que Todorov (1969, p. 124) chama de “homens-narrativas”, os quais representam, “a forma mais espetacular do encaixe”. Porém, em *A quinta história*, tais instâncias resumem-se na existência do narrador que é também personagem, espécie de contador do mesmo caso, as baratas enfeitadas, “os males secretos” da casa. Assim, tornar a contar de modo persecutório a mesma história tem o papel de recuperação da tradição da narrativa oral, o limiar do mito:

[...] com esse movimento de eterno retorno à história inicial, o ato de narrar assume as proporções de um exorcismo do pecado original, converte a cena do crime numa cena primordial, remetendo ao assassinato de Abel por seu irmão Caim. (KAHN, 2005, p. 34)

Esse entendimento pode ser complementado pela visão do crítico italiano Giovanni Battista Tomassini no estudo *Il racconto nel racconto* (1990). Segundo o estudioso, a técnica do encaixe narrativo foi difundida na literatura de todas as épocas, concretizando-se em uma pluralidade de procedimentos, como se pode observar não só com os contos de *As mil e uma noites*, mas com o *Decameron*, de Boccaccio e *Don Quixote*, de Cervantes. Pela sua natureza complexa, o encaixe narrativo é abordado numa pluralidade de manifestações cujo alcance evidencia uma sugestiva metáfora do homem em relação ao seu próprio contato com o mundo.

Dedicando um capítulo à categoria do conto especular, Tomassini reconhece o valor da *mise en abyme* ao afirmar: “O valor teórico da prática da *mise en abyme* desenvolve-se segundo duas diretrizes problemáticas fundamentais: sua natureza questionadora da ordem do texto, seu valor metacomunicativo” (TOMASSINI, 1990, p. 93, tradução nossa)¹⁶⁵.

Nesse sentido, a *mise en abyme* pode ser entendida como uma sobrecarga semântica na qual o enunciado reflexivo funciona em dois níveis: o do conto, em que continua a significar como todos os outros enunciados e o da reflexão, em que intervém como elemento de uma metassignificação, a qual permite ao conto tomar a si mesmo como próprio tema. Assim, ao espelhar-se a obra coloca-se em uma relação diferente

¹⁶⁵ Trecho original: “Il rilievo teorico della pratica della *mise en abyme* si sviluppa secondo due fondamentale direttrici problematiche: la sua natura contestatoria dell'ordine del testo, il suo valore metacomunicativo” (TOMASSINI, 1990, p. 93).

com os seus leitores, fornecendo-lhes mais informações e detalhes. Decorre dessa prática a escrita de *A quinta história*, essencialmente voltada à perspectiva ontológica, em que Clarice Lispector remete o texto para o ser da própria escritura ao produzir uma obra intrigante, que se reitera obsessivamente.

A técnica do encaixe discutida por Todorov também encontra ressonância na noção de “reflexão ao infinito” tematizada por Dallenbach. Conforme já abordamos, este procedimento caracteriza-se pela infinidade de espelhos paralelos, tendo em vista a imagem de um círculo vicioso, recortado na narrativa por uma espécie de profundidade e vertigem.

A partir dos estudos desenvolvidos por C.E. Magny¹⁶⁶, Dallenbach recupera a assertiva segundo a qual o efeito estético da *mise en abyme* concentra-se nas impressões de alargamento e aprofundamento, de indefinida complexidade. Nessa perspectiva, a “reflexão ao infinito” pode ser discutida nos domínios da literatura e do *design* industrial, ilustradas respectivamente pelo romance *Contraponto* (1928), de Aldous Huxley (1894-1963) e pela embalagem da *Aveia Quaker*.

Publicado quatro anos antes de *Admirável mundo novo*, o livro *Contraponto* (1928) é o quarto dos romances de Huxley. O título remete à justaposição de duas ou mais vozes em uma composição musical e indica a própria dinâmica da narrativa, ou seja, um contraponto de vozes e personagens que interagem. Inspirado no cenário intelectual da década de 1920, Huxley aborda a criação ficcional na própria ficção ao dar voz a Philip Quarles, personagem-escritor. Pode-se dizer que o procedimento gidiano é reproduzido por Huxley e prefigura, assim, o desdobramento infinito do enredo.

No que tange à embalagem da *Aveia Quaker*, vale a pena notar o processo de “reflexão ao infinito” presente na caixa por meio da reprodução da imagem de um homem com trajes *quaker*¹⁶⁷ segurando a caixa do próprio produto. O exemplo de C.E. Magny nos incita a pensar em outros casos análogos do universo da propaganda, dentre os quais destacamos o fermento em pó *Royal*, que traz na embalagem uma reprodução em miniatura correspondente à própria lata e a marca francesa de queijo *La vache qui*

¹⁶⁶ Op. cit.

¹⁶⁷ Conhecido no Brasil como “Velho da Quaker”, o símbolo da marca foi inspirado “na imagem de confiança depositada pelo público na conduta impecável dos adeptos da Sociedade Religiosa dos Amigos (QUACRES)(Inglaterra, século XVII), que se vestiam daquela forma. Jamais houve relação entre a entidade e a marca, hoje propriedade da Pepsico”. Informações retiradas do site *Almanaque*. Disponível em www.almanaque.blo.br/tag/origem/page3 (Acesso em 26 de fevereiro de 2015).

rit, conhecida por apresentar uma sorridente vaca de cor avermelhada portando em seus brincos a miniatura ou réplica formada pela caixa do próprio produto.

Tais embalagens contam com a chamada recursividade, que tem por base a repetição de imagens ao infinito. Este procedimento é popularmente conhecido como “efeito droste” devido à embalagem do chocolate em pó holandês *Droste*, que trazia a imagem de uma enfermeira segurando uma bandeja com uma caixa e uma xícara de chocolate, em que era reproduzida a imagem em miniatura do próprio produto e da mulher.

Tais exemplos confirmam o alcance e a diversidade do procedimento da *mise en abyme*, bem como a dificuldade da crítica e teoria literária para defini-lo, conforme já comentamos: “Incapaz de vigiar suas metáforas, a crítica, para ums só comparação, acumula as comparações mais diversas: espelhos paralelos, matemática infinita, impressão de vertigem, caixa cujos motivos se repetem a perder de vista” (DALLENBACH, 1977, p. 35, tradução nossa)¹⁶⁸.

Figura 16: Aveia Quaker



Fonte: Disponível em www.produto.mercadolivre.com.br
(Acesso em 26 de fevereiro de 2015)

Figura 17: Fermento em pó Royal

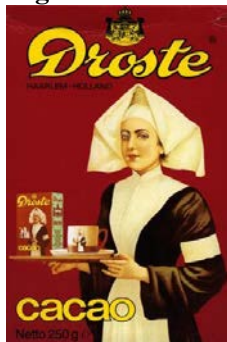


Fonte: Disponível em www.almanaque.blog.br/tag/fermento
(Acesso em 26 de fevereiro de 2015)

¹⁶⁸ Trecho original: “Incapable de surveiller ses métaphores, la critique, pour un seul comparé, accumule les comparants les plus divers: miroirs parallèles, infini mathématique, impression de vertige, boîte dont les motifs se répètent à perte de vue” (DALLENBACH, 1977, p. 35).

Figura 18: La vache qui rit

Fonte: Disponível em www.viverparis.blogspot.com.br/2008/11/la-vache-qui-rit.html
(Acesso em 26 de fevereiro de 2015)

Figura 19: Droste

Fonte: Disponível em www.almanaque.blog.br/tag/fermento
(Acesso em 26 de fevereiro de 2015)

As reflexões acima podem ser aproveitadas no âmbito da ficção clariciana, uma vez que em *A quinta história* traduz-se, de forma criativa, a multiplicação de planos e figuras das sequências narrativas das histórias encaixadas. Além disso, o processo de “reflexão ao infinito” ecoa também na sua fatura, cuja estrutura parece lembrar o “corpo de uma barata com as suas múltiplas camadas que se desenvolvem e se cristalizam de dentro para fora” (KAHN, 2005, p. 35)¹⁶⁹.

Ao relatar a primeira história, “Como matar baratas”, a voz narrativa assume-se como personagem do conto, instaurando o movimento do sujeito que se procura, confrontado no campo das identidades, questão muito cara à obra de Clarice Lispector, conforme já salientamos. No caso específico de *A quinta história*, este narrador “é o sujeito que se narra, fazendo de sua experiência a condição de possibilidade de todas as histórias” (NUNES, 1995, p. 95). Assim, tomando como base uma receita caseira de como

¹⁶⁹ Ideia lançada por Nádya Battella Gotlib em relação aos elementos estruturais de *A paixão segundo G.H.* Cf. GOTLIB, N. B. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: NUNES, B. (coord). *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica. Paris: Association Archives de la littérature latino américaine, des Caraïbes et africaine du XX e siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 164-195. (Arquivos, 13).

eliminar baratas, a narradora apresenta um relato conciso, com o problema e a solução encontrados:

A primeira, ‘Como matar baratas’, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram. (LISPECTOR, 1999d, p. 74)

É a partir daqui que se seguirá o desdobramento narrativo, acompanhado por uma verdadeira indagação metafísica, em um projeto de compreensão e revelação de um mundo que se concretiza. A realização estética do texto manifesta-se no vasto campo da sensibilidade, captando as formas, os ritmos e suas pulsões, oferecendo ao leitor toda a rede de relações do espaço da ficção.

Da atmosfera casual, percorrida pela banalidade cotidiana é que resulta esta primeira história, com a queixa da personagem e prontamente a execução de seu plano contra os insetos. A estratégia, meticulosamente preparada, faz ecoar ironicamente o ardid de Sherazade, “[...] embora a narradora clariciana o faça não em legítima defesa, mas em ataque explícito” (ROSENBAUM, 1999, p. 134).

A primeira história recebeu a atenção da crítica pelo caráter de sua metalinguagem:

[...] essa primeira história parece obedecer também a uma receita de ‘Como escrever um conto’, na medida em que reúne de forma quase didática os elementos contidos na fórmula mínima do conto convencional. (KAHN, 2005, p. 28)

Focalizando a própria linguagem, a narradora reflete sobre o processo de construção do conto ao buscar o sentido secreto da palavra, já tornada um fim em si mesmo: “[...] a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura” (BARTHES, 2007, p. 27).

Lucien Dallenbach observa, quanto à dimensão paradigmática das *mises en abyme*, o fato de que estas podem apresentar aspectos generalizantes ao produzir no contexto da obra uma “expansão semântica” (1979, p. 58). Impondo-se semanticamente ao macrocosmo da ficção, o processo de construção em abismo tende a ultrapassá-lo, englobando-o. Nesse sentido, ao manejar os meandros da linguagem literária, o conto clariciano avança em direção à reflexão.

A segunda história irá se desenrolar com o título de “O assassinato”, embora seja confessado que se trata da primeira:

A outra história é a primeira mesmo e chama-se ‘O assassinato’. Começa assim: queixei-me de baratas [...] Atravessei a cozinha. No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara. Em nosso nome, amanhecia. No morro um galo cantou. (LISPECTOR, 1999d, p. 74).

Inevitável reconhecermos a alusão ao famoso episódio bíblico da negação do apóstolo Pedro presente no excerto acima, com a expressão “Um galo cantou”. No texto bíblico o galo anuncia o amanhecer, mas também revela o desfecho de toda a trama, ou seja, o ato de Pedro dá força à crucificação e morte de Cristo. As baratas parecem ser associadas ao Cristo morto e sacrificado, uma vez que a narrativa se concentra na morte desses insetos: “No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara” (LISPECTOR, 1999d, p. 74).

A expressão bíblica propicia uma entrada reflexiva ao conto clariciano, na medida em que recria a linguagem pelo pólo paródico. No entanto, lembramos que não se trata da paródia burlesca ou satírica, mas sim da “paródia séria”, a qual “desescreve” a escrita clariciano, “num perfeito diálogo com seus próprios textos e com outros textos do universo literário” (SÁ, 1988, p. 215). O mesmo procedimento ocorrerá com a linguagem de *A paixão segundo G.H.*, em que o pólo paródico denunciará o desgaste do signo por meio das figuras de contradição.

Pelo estado de excitação assumido pela narradora de *A quinta história*, o relato possui requintes de crueldade na medida em que traz ao leitor a intensidade perversa do ato de matar os insetos indesejados: “Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe” (LISPECTOR, 1999d, p. 75).

A perversidade é potencializada por meio da identificação entre a narradora e os insetos:

Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. [...] De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranquila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. (LISPECTOR, 1999d, p. 74).

Como se vê, é no período noturno que emergem à mulher de *A quinta história* os desejos e impulsos ocultos, por vezes infames, os quais precisam ser podados e calados durante o dia, na esfera do convívio social. Nesse sentido, cabe uma reflexão em torno da palavra francesa *cafard*, a qual recebe a tradução imediata de “barata”, ou seja, o inseto que aqui tratamos, mas, ao mesmo tempo designa o indivíduo hipócrita, torpe e

vil, em semelhança com o vocábulo “cafajeste”, indicador de comportamentos vis e infames.

O mecanismo quiasmático de projeção assumido pela narradora na identificação com os insetos continua a fazer parte do plano mortífero: “Como para baratas espertas como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza” (LISPECTOR, 1999d, p. 75). Nesse quadro projetivo “[...] os limites eu/outro, malfeitor/vítima já não estão claros” (KAHN, 2005, p. 28), o que propicia ao conto de Lispector uma espécie de movimentação comutável entre eu x barata, na medida em que o texto recobre tanto a existência humana quanto a animal.

Movimento análogo encontraremos em *A paixão*, uma vez que G.H. seduz-se pela barata, mas ainda pela vida e pelo sentido que o inseto oculta: “A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam” (Lispector, 1998, p. 60). Conforme observa o crítico Silviano Santiago a respeito do que chama de “parasitismo recíproco” na obra clariciana: “[...] narradores e personagens olham, observam a eles e ao(s) outro(s), intuem, fantasiam, falam e refletem sobre o mundo, os seres e as coisas, sendo por isso difícil, e talvez desnecessário, diferenciá-los” (SANTIAGO, 2004, p. 198).

Além da matriz cronológica partilhada entre *A quinta história* e *A paixão segundo G.H.*, há “várias lições” que poderiam ser tiradas desta pequena narrativa, sobremaneira os aspectos intra (ligações internas do texto) e intertextuais (ligações entre um romance e outro, entre um conto e outro), o que leva Affonso Romano de Sant’anna a afirmar:

De alguma maneira, portanto, a estrutura de *A quinta história* é o modelo reduzido de um processo que se repete em toda sua obra. Os textos se remetem a si mesmos num jogo de espelhos e repetem algumas obsessões temáticas e estruturais. (SANT’ANNA, 1988, p. 239).

Ao mesmo tempo em que aponta para a eternidade das histórias que retornam pelo efeito da *mise en abyme*, a narrativa assume uma tensão conflitiva frente ao leitor, exibindo a morte implacável como desejo maior: “Meticulosa, ardente eu aviava o elixir da longa morte” (LISPECTOR, 1999d, p. 74).

Neste elixir preparado de forma cautelosa, é sintomático observarmos a própria escrita do conto, composta por orações curtas e definitivas, impactantes, como se em cada frase houvesse a retenção e o sacrifício da vida dos insetos, movimento do qual o leitor participa: “[...] como as baratas, também o leitor não escapa do jogo perverso de

quem possui o domínio demiúrgico de dar e retirar a vida, detendo o poder de transformar o outro em pedra” (ROSENBAUM, 1999, p. 140).

A terceira história intitula-se “As estátuas” e reflete sobre si mesma ares históricos ao comparar a morte das baratas com Pompeia e sua hecatombe:

[...] dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. (LISPECTOR, 1999d, p. 75)

O projeto banal articulado pela narradora assume aqui o tom de “catástrofe universal” (NUNES, 1995, p. 94), dilatando o tempo e o espaço físico ao englobar todo o encanamento do prédio. Na carnificina que paralisa e endurece os insetos é digna de nota a sutileza do trabalho com a interioridade, traço marcante da literatura clariciana, na menção ao “molde interno”:

Outras – subitamente assaltadas pelo próprio âmago, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! – essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te ... Elas que usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. (LISPECTOR, 1999d, p. 75)

Yudith Rosenbaum (1999, p. 203) assinala a “ameaça constante de um extermínio” em relação à escrita, pois, assim como as baratas, ela corre o risco de ser engessada e fadada ao silêncio. A configuração desse ato pode ser representada pela quinta e última história, a única que não se conta, ainda que seja o título da narrativa. Além disso, este aspecto se faz presente na medida em que a voz narrativa procura organizar o seu discurso, relatando a carnificina dos insetos por meio de frases truncadas: “– essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te...” (LISPECTOR, 1999d, p. 75).

Uma dissonância aí ocorre entre a fatura e o teor do conto, ou seja, entre o processo de “reflexão ao infinito” das histórias e o enfoque dado à morte dos insetos. Nesse âmbito é interessante atentarmos para as possibilidades que o conto nos traz, uma vez que este joga com os limites do silêncio e do corte da palavra e, ao mesmo tempo, refere-se ao canto e o “amor em vão”, aqui mobilizados pela conhecida fábula da cigarra e da formiga: “Elas que usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam” (LISPECTOR, 1999d, p. 75).

Acrescente-se a esse universo de oposições a diversidade cromática de claro e escuro: “E na escuridão da aurora, um arroxado que distancia tudo, distingo a meus pés

sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas” (LISPECTOR, 1999d, p. 75). O contraste de cores contribui para a desautomatização das imagens, numa dinâmica que procura expressar a falência da linguagem humana. No texto clariciano, os matizes são outros, conforme explica Daniela Kahn:

O branco, tradicionalmente a cor da pureza, é aqui também a cor do veneno; o crime cometido durante a noite é, no entanto, preparado durante o dia; e principalmente... homens e baratas se tornam termos equiparados e intercambiáveis, quais os termos de uma equação. (KAHN, 2005, p. 29)

Tais matizes também estão presentes em *A paixão segundo G.H.*, pois a experiência crucial da personagem ocorre em plena força diária das dez horas da manhã no quarto da empregada, espaço que brilha como “um quadrilátero de branca luz” (LISPECTOR, 1998c, p. 37) e é antecedido pelos demais cômodos do apartamento, os quais oscilam entre “penumbras e luzes úmidas” (LISPECTOR, 1998c, p. 30). Nesse contraste de cores e espaços, G.H. expõe sua existência conflituosa. Voltaremos mais adiante a esta questão.

Prestes a ruir no silêncio petrificado, a linguagem de *A quinta história* expande-se, avança e recua ao longo do texto, convergindo, como já dissemos, para uma reflexão metaficcional, tema presente no próprio horizonte de criação de Clarice Lispector: “é nesse tempo, enquanto a autora investe na linguagem e não encontra uma construção possível, que a prática escritural clariciana se arquiteta e se diz” (NOLASCO, 2001, p. 53).

Mesmo depois da catástrofe que abateu os insetos, mumificando-os, o enredo ressurgue com a quarta história, a qual vem ao leitor sem título, dando início a uma “nova era” na casa da narradora: “Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso” (LISPECTOR, 1999d, p. 76).

A história volta mais uma vez, representada no eterno retorno das baratas, incidindo-se sobre si mesma, numa espécie de *mise en abyme* retrospectiva, fato que “[...] descobre os acontecimentos anteriores e os acontecimentos posteriores ao seu ponto de ancoragem na narrativa” (DALLENBACH, 1979, p. 60).

A perpetuação do crime incide-se nos questionamentos perversos ora efetuados: “Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito” (LISPECTOR, 1999d, p. 76).

Sobre esse aspecto é interessante remetermos aos estudos realizados por Ricardo Iannace (2009) em torno do que chama de “composição fotográfica” em *A quinta história*. Ao mencionar o trabalho da artista plástica Catherine Chalmers, norte-

americana que se ocupa da imagem de baratas fotografadas em “situações extremas”, tais como o congelamento e a execução em cadeiras elétricas¹⁷⁰, o crítico averigua e propõe uma possível correlação com os insetos do conto clariciano, ao postular:

As imagens, no texto, adiantam-se conforme a investida da moradora, que, no caso, necessitaria de um número expressivo de filmes para ilustrar o que inevitavelmente escapa de suas ‘cinco’ versões narrativas. (IANNACE, 2009, p. 144)

Iannace recorre à leitura de Philippe Dubois em *Palimpsestos*: a fotografia como aparelho psíquico (1998). Inspirado por textos freudianos, Dubois aborda as metáforas arqueológicas de Roma e Pompeia, observando as peculiaridades de cada um destes lugares. Roma é identificada como a cidade perene e a representação mais pura da “conservação integral através do tempo” (DUBOIS, 1998, p. 319 apud IANNACE, 2009, p. 145). Por sua vez, Pompeia destaca-se pelo soterramento e recalçamento: “uma cidade suspensa de repente para todo o sempre [...] uma única imagem, uma única camada/corte histórico [...] Uma verdadeira cidade fotográfica” (DUBOIS, 1998, p. 320 apud IANNACE, 2009, p. 145).

A discussão traz à tona a escrita de *A quinta história* como uma fotocomposição e uma semelhança pode aí ser captada à luz de instantâneos e cópias: “A fotocomposição esfuma, com e ao lado de Pompeia, estampas nem de todo autônomas, como se, no acionar o automático da câmara, as fotos 2, 3, 4... trouxessem, uma a uma, na impressão, vestígios da anterior” (IANNACE, 2009, p. 145).

A fotocomposição fornece um registro peculiar do conto clariciano, no qual a câmera lenta e a ampliação deixam transparecer o labirinto de baratas em uma variedade de planos específicos.

A extremidade do final retorna ao início, num movimento circular e escorpiônico, restando à autora tecer e destecer o texto num contínuo entrelaçamento. A linguagem tem aqui o poder de reproduzir em si mesma a própria imagem, propiciando um jogo especular:

As variações sobre o mesmo tema ganham a dimensão de um quadro de Escher, cujos jogos de ilusão de ótica abrem caminhos que parecem descer, mas ascendem; outros que se espelham qual labirintos, terminando em becos sem saída. (ROSENBAUM, 1999, p. 133)

A referência à obra do holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972) é bastante produtiva para o entendimento deste trabalho, uma vez que o artista opta, em suas telas,

¹⁷⁰ Cf. www.catherinechalmers.com

pela divisão regular do plano em figuras geométricas que se transfiguram, se repetem e se refletem por curiosas pavimentações e ilusões de ópticas. As figuras são entrelaçadas em formas e imagens espelhadas, apresentando-se, na maioria das vezes, em preto e branco para potencializar o efeito de dimensões improváveis.

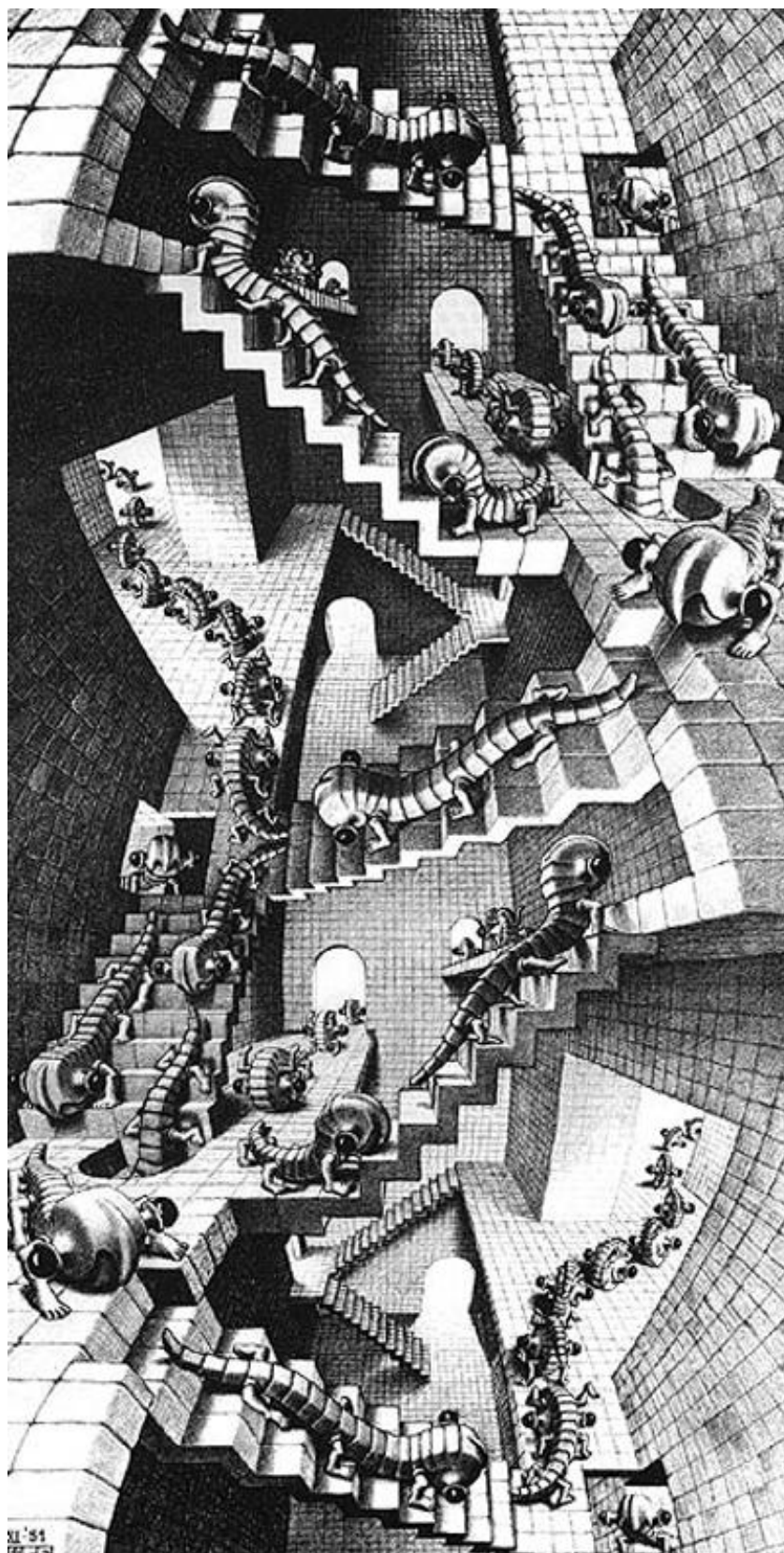
Durante mais de 50 anos de trabalho, Escher realizou desde simples desenhos, até litografias representando estranhas perspectivas de construções impossíveis, com explorações gráficas com a ideia de infinito em diversos experimentos, nos quais metamorfoseou padrões geométricos em peixes, pássaros, lagartos e outros animais. Sua obra possui forte afinidade com o componente matemático, enfim, uma forma muito peculiar de representação da realidade: “Quando se observa sua obra no todo, vê-se que não é tanto o pitoresco que é procurado, mas antes a estrutura” (ERNST, 1991, p. 20).

A arte de Escher explora possibilidades contidas em espaços labirinticamente interligados, oferecendo ao espectador movimentos de infinitude. Nesse sentido, os apontamentos de Rosenbaum nos incitam a pensar na litografia *Escadaria* (1951), em que infinitos bichos, denominados *wentelteefjes*, ou seja, “bichos rolapé”, movem-se mecanicamente com seis pernas ou rolam como uma roda, alternando-se com suas imagens refletidas. Para cada um dos bichos os muros têm significação diferente: eles podem significar o chão, como também o teto ou a parede lateral. Quase toda a metade superior da estampa é a imagem refletida da metade inferior.

A escada superior, onde um bicho-rolapé desce da esquerda para a direita, reflete-se duas vezes, no meio e no lado inferior. Na escada, no canto superior direito, neutraliza-se a oposição entre subida e descida: duas fileiras de bichos avançam lado a lado; contudo, uma sobe, enquanto a outra desce.

Escher aí utilizou a chamada técnica de “reflexão como escorregamento” (ERNST, 1991, p. 57), que implica no decalcamento de um esboço aproximativo do desenho em papel vegetal. Se virarmos o papel vegetal de forma que a parte de baixo fique em cima e o fizermos deslizar para cima, veremos que o fragmento superior da composição é exatamente congruente; o mesmo acontece com a parte inferior. Dessa maneira, poder-se-ia produzir um desenho de comprimento indefinido, sobre o qual seções congruentes se alternam com suas imagens refletidas. Assim, a escadaria de Escher e o conto clariciano permeiam espaços especulares, moventes em saltos desmontáveis e conectáveis. Esse jogo propicia a abertura ao infinito e às estruturas fractais, bem como uma espécie de descentramento tanto do espaço quanto do sujeito, que se dimensiona em vários perspectivismos.

Figura 20: *Escadaria* (1951), de M. C. Escher



Fonte: (ERNST, 1991, p. 55)

Clarice Lispector recria vertiginosamente o labirinto da escrita de *A quinta história*, reduplicando as imagens dos insetos. Nesse jogo de espelhos estilizados pelo mesmo enredo, “o novo envelhece e o velho se renova continuamente ao longo dos tempos” (KAHN, 2005, p. 37).

O sentido arquitetônico de *A quinta história* é perpassado por inserções que reinventam o próprio desdobramento da gênese do conto, através de perturbações que quebram a fixação de um plano fechado. Ademais, a referência ao rito que continuamente se reedita, ganha novas edições, reforçando o caráter iterativo deste conto camaleônico, revestido ao mesmo tempo de sacrifício e salvação (ROSENBAUM, 1999, p. 142). Assim, a narradora recorre aos serviços de dedetização, suavizando seus instintos maquiavélicos:

Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: ‘Esta casa foi dedetizada’. (LISPECTOR, 1999d, p. 76)

Mirando-se na difícil escolha entre o eu e a alma, a narradora decide-se pela sua despersonalização, delegando a continuidade dos crimes à dedetização. Porém, tal escolha é fadada ao fracasso, uma vez que “o mal é constitutivo do ser e retorna em formas sempre renovadas” (ROSENBAUM, 1999, p.142). E do mesmo modo que o mal, as narrativas também retornam retroprospectivamente, revestidas pelo processo da construção em abismo:

Sob a jurisdição do contexto que a precede, a reflexão retroprospectiva pode voltar-se sobre ele, acrescentar-lhe o seu sentido e condicionar a continuação do texto, daí em diante sob a sua jurisdição temática. Pressuposta e pressupondo, objeto e sujeito de interpretação, ela encontra nesse lugar a plataforma desejada para fazer girar a leitura. (DALLENBACH, 1979, p. 66)

A quinta história engendra um título que disparata o leitor pelo caráter enigmático, uma vez que não se concilia com o restante do conto: “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Curiosamente, ao lado desse disparate entre o título que se anuncia e o resto do conto, está a constatação de que não haverá nenhuma transcendência, já que a quinta história retornará à casualidade da primeira: “Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1999d, p. 76). Portanto, a opção da narradora é pelo ordinário da situação, delegando o extermínio dos insetos a um serviço de dedetização, fugindo assim de qualquer transcendência.

Ao abortar a redação da quinta história, o enredo retorna ao seu início ao deixar ao leitor apenas a impossibilidade de resolução do enigma (“Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”), em eco com as palavras de G.H: “a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que és? E a resposta é: És. O que existes? E a resposta é: o que existes” (LISPECTOR, 1998c, p. 134).

Na tentativa de simular o enxerto de uma nova instância, a narrativa de Clarice segue polimorfa, camaleônica, desafiando os limites do próprio gênero. De acordo com Lucien Dallenbach, “[...] a embraiagem pode também efetuar-se de acordo com uma poética determinada, dar-lhe substancial ajuda e ultrapassá-la, desposando o que ela procura atingir” (1979, p. 70). O conto parece fazer uso de uma pista falsa frente ao leitor, uma vez que “tudo está aí contido na imanência do humano, que responde por si mesmo até o limite da incompreensão” (ROSENBAUM, 1999, p. 146).

Portanto, é na dinâmica de espelhamentos que *A quinta história* se enovela, demarcando na escrita o impulso funcional da própria narrativa.

3.3 Matemática de baratas

Conforme já evidenciamos, a opção pela *mise en abyme* constitui um procedimento bastante utilizado por Clarice Lispector, antes mesmo da escrita dos receituários e de *A quinta história*. Segundo Nádia Gotlib (1995), em carta datada de novembro de 1946 à sobrinha Márcia, a autora elabora o curioso enredo do Menino Sá, tornando claro o processo de desdobramento da narrativa, ao contar obsessivamente uma mesma história:

O menino come uma abóbora onde enxerga um menino que come uma abóbora dentro da qual está outro menino que come uma abóbora, que por sua vez lá enxerga um menino que come abóbora... cada um sendo menorzinho que o anterior, mas todos parentes, morando na mesma casa, onde vivem felizes. Mas essa história não chega a virar livro, como a que escreveu para seu filho¹⁷¹. (GOTLIB, 1995, p. 285).

As linhas acima coincidem com a escrita de *A menor mulher do mundo*, conto presente na coletânea *Laços de família*. Escrito sob o signo do estranhamento, a narrativa relata a bizarra aparição de Pequena Flor, uma mulher de quarenta e cinco

¹⁷¹ Gotlib refere-se à narrativa de *O mistério do coelho pensante*.

centímetros, encontrada por um explorador francês “nas profundezas da África Equatorial” (LISPECTOR, 1979, p. 77).

Logo de início emerge um confronto entre diferentes culturas, representado no discurso por meio do procedimento vertiginoso:

No Congo Central descobriu realmente os menores pigmeus do mundo. E – como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa – entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria. (LISPECTOR, 1979, p. 77)

O jogo abismal completa-se com a revelação da gravidez da mulher pigmeia: “[...] a própria coisa rara tinha no coração algo mais raro ainda, assim como o segredo do próprio segredo: um filho mínimo” (LISPECTOR, 1979, p. 83).

A construção espelhada é ainda reforçada pela oscilação dos planos e vozes do discurso, pois o retrato da pequena mulher é divulgado pelo explorador no “suplemento colorido dos jornais de domingo” (LISPECTOR, 1979, p. 79), gerando as mais diversas reações nos leitores: “[...] uma mulher, ao olhar no jornal aberto o retrato de Pequena Flor, não quis olhar uma segunda vez ‘porque me dá aflição’ [...] Em outra casa, na sagração da primavera, a moça noiva teve um êxtase de piedade: – Mamãe, olhe o retratinho dela, coitadinha!” (LISPECTOR, 1979 p. 80). Assim, ao modo de subdivisões prismáticas, projetam-se na cena textual diferentes personagens e pontos de vista.

O procedimento especular confirma sua potencialidade no panorama da escrita clariciana, fazendo de cada narrativa um espaço de criatividade e questionamento. Após essa reflexão, convém pensar nos apontamentos de Jean-Yves Tadié (1990) acerca da narrativa do século XX. O teórico discute a estrutura do romance moderno, caracterizando-a pela abertura do sentido, ao lado da indeterminação e descontinuidade: “Reencontram-se assim, por felicidade, todas as filosofias da obra aberta, anônima, plural, desconstruída, em fragmentos, em movimento perpétuo, como discurso infinito, escrita do desastre” (TADIÉ, 1990, p. 120).

A arquitetura dessa construção é entrecortada por inserções que reinventam o próprio desdobramento da gênese da obra ou ainda por perturbações responsáveis pelo rompimento de um plano fechado, como se constituísse um “organismo vivo”, nas palavras de Jean-Yves Tadié (1995, p. 263).

Tais considerações confirmam os efeitos de circularidade e infinito presentes no conto *A quinta história* como um aspecto consciente, o qual concorre para o “drama da

linguagem”, tão bem descrito por Benedito Nunes: “[...] certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo, a que antes nos referimos, da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra” (NUNES, 1995, p. 135).

A percepção da circularidade remete ao constante reinício da escrita e da experiência da narrativa, semelhante ao circuito do tempo escorpiónico, em movimento inconcluso. Desse modo, a fatura de *A quinta história* conduz o leitor ao eterno retorno, a uma volta contínua de um mesmo ponto, enredado por uma teia de sentidos e sensações infinitas, à semelhança da lógica das *matrioskas* e das caixas chinesas, acopladas umas dentro das outras, em sinal de infinita retomada: “Se é verdade que uma única história guarda dentro de si, como nas bonecas russas, milhares de outras, o inverso é igualmente factível: as mil e uma não mais do que uma só história” (ROSENBAUM, 1999a, p. 133).

Essa forma peculiar de elaboração implica no desnudamento de uma escrita lúdica por parte da narradora de *A quinta história*. Pode-se dizer que de modo semelhante a um jogo, cinco peças são lançadas por ela em um tabuleiro, embora a última, apenas ensaiada, fique a cargo da imaginação do leitor/jogador, que procurará preencher as lacunas.

O caráter de ludicidade calcado na narrativa clariciana permite estabelecermos uma reflexão em torno da proposta do grupo artístico francês OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*)¹⁷². Sob o comando dos escritores Raymond Queneau (1903-1976) e François Le Lionnais (1901-1984), o grupo nasceu na França da década de 60 e ficou conhecido por viabilizar uma escrita ligada à matemática. Escritores, matemáticos e artistas uniram-se à associação, como os nomes de Italo Calvino (1923-1985), Marcel Duchamps (1887-1968) e Jacques Roubaud (1932-)¹⁷³.

A presença do campo matemático possibilita um encontro com o que Lucien Dallenbach chama de “suporte temático” da *mise en abyme*. Para o teórico, a técnica só alcança “o pleno regime” quando subscrita ao lado de exemplos relanceados por “pintura, peças de teatro, fragmentos de música, romance, conto, novela, tudo se passa como se a reflexão, para levantar vôo, devesse pactuar com uma realidade homogênea da que reflete: uma obra de arte” (DALLENBACH, 1979, p. 67). Embora Dallenbach não mencione a matemática, podemos aqui inseri-la, uma vez que é possível encontrar

¹⁷² Ateliê de Literatura Potencial.

¹⁷³ O grupo continua em atividade e mantém até hoje a mesma denominação. Uma lista atualizada com os nomes de seus membros está disponível em [http:// www.ouliipo.net/oulipiens/document2565.html](http://www.ouliipo.net/oulipiens/document2565.html)

relações estruturais semelhantes entre esta ciência e a literatura, sobremaneira no que tange aos textos que apresentam em suas bases certas questões, como os problemas de ordem lógica ou de análise combinatória, cuja dinâmica contribui para um melhor entendimento e potencialidade da obra literária.

De acordo com os adeptos do OULIPO, a obra literária, ao modo de um jogo, teria como ônus a realização potencializada das chamadas *contraintes*¹⁷⁴, ou seja, restrições lúdicas e linguísticas, que deveriam estar presentes na construção dos textos. Assim, os jogos oulipianos guiavam-se pelas potencialidades estéticas, prevendo a importância e utilização de conceitos matemáticos em geral, tais como a análise combinatória e o método axiomático. Além da matemática, outras matrizes formais eram utilizadas, desde I-Ching e tarô até os jogos retóricos do período alexandrino e as formas poéticas dos trovadores provençais.

Após o rompimento com o grupo surrealista de André Breton, Queneau empenhou-se em fomentar o caráter imanente e lúdico da obra literária, observando os aspectos linguísticos e estilísticos dos textos. Pode-se dizer que esse “[...] ludismo desmistificador que caracteriza sua atitude de patafísico¹⁷⁵ e enciclopedista (Queneau dirigirá a Enciclopédia da Pléiade até a sua morte) o incita a participar [...] dos trabalhos de l’Oulipo” (DASPRE, DÉCAUDIN, 1982, p. 425 apud ARAÚJO, 2009, p. 32, tradução nossa)¹⁷⁶.

Dentre as diversas obras realizadas pelos membros do ateliê, destaca-se o romance *La disparition* (1969), de Georges Perec (1936-1982). Trata-se de uma narrativa lipogramática, cuja escrita se dá com a total ausência da vogal *e*. Esse recurso original contribui para manter a rede de possibilidades que cerca a moldura da narrativa, abrindo-se como uma espécie de jogo ao leitor, que precisará se adaptar aos termos desconhecidos para a fruição e experiência de leitura:

Havia ali um indivíduo com os traços um pouco grossos, provido duma juba castanha muito abastada, volumosa, ondulada, um tanto algodoada, com suíças no rosto barbudo, mas não bigodudo. Um fino

¹⁷⁴ “Termo de difícil tradução, mas que tem sentido próximo ao de “travas”, “constrições” ou “restrições”, as *contraintes* se dariam na forma geral de jogos verbais, desafios ou regras [...]”. Cf. PEREIRA, Vinícius Carvalho. A escrita como jogo: desafios e *contraintes* na literatura do Oulipo. *Outra Travessia: Revista de Literatura do Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina*. Florianópolis. n. 13, 2012. p. 122.

¹⁷⁵ Em 1950 Raymond Queneau frequenta o grupo surrealista *Collège de Pataphysique*.

¹⁷⁶ Trecho original: “[...] ludisme démystificateur qui caractérise sa démarche de pataphysicien et d’encyclopédiste (Queneau dirigera l’Encyclopédie de la Pléiade jusqu’à sa mort), l’incite à participer [...] aux travaux de l’Oulipo” (DASPRE, DÉCAUDIN, 1982, p. 425 apud ARAÚJO, 2009, p. 32).

sulco pálido cortado à borda do lábio. (PEREC, 1969, p. 237-238, tradução de José Roberto Andrade Feres)¹⁷⁷

Como se vê, as palavras do texto de Perec movem-se de acordo com uma retórica peculiar, num discurso bastante lúdico. Nessa dinâmica, destaca-se o trabalho potencial da linguagem na exploração de códigos e enigmas e, conseqüentemente, uma maior participação do leitor.

Para nosso assunto, um dos pontos fortes do OU.LI.PO está na contribuição de Raymond Queneau, especialmente em *Exercices de style* (1947). Merecem também nota outras publicações do autor, como *Petite cosmogonie portative* (1950) e *Cent mille milliards de poèmes* (1961). O primeiro livro é composto por versos alenxandrinos e aborda a gênese da Terra, da Química e das evoluções animal e tecnológica; o segundo traz dez sonetos de quatorze versos cada um, efetuando uma análise combinatória. Trata-se de um aparato lúdico por meio de filetes, pois cada uma das páginas da obra está cortada horizontalmente em quatorze tiras, cada uma contendo um verso. Totalizam-se cento e quarenta tiras dispostas em quatorze filetes de dez. Tais filetes são manuseados de modo aleatório, de modo a unir um verso de um soneto, outro de um segundo, infinitamente. Através do primeiro verso de cada soneto é possível realizarmos uma correspondência com outros dez versos diferentes: “Logo, já no primeiro verso, temos a combinação de 100 possibilidades ($10 \times 10 = 10^2$). No terceiro verso, teremos 10^3 possibilidades. Assim, se temos 14 versos, teremos 10^{14} possibilidades de poemas” (FUX, 2010, p. 31).

Quanto à escrita de *Exercices de style*, é possível notar o desenvolvimento serial de noventa e nove variações de uma mesma história, cujo mote é a discussão entre dois passageiros a bordo de um ônibus. A obra, como se sabe só é publicada em 1947, apesar de ter início em 1942, época em que Queneau produz uma série inicial de doze exercícios intitulados *Le dodécaèdre*.

Márcia Arbex (2009) indica uma possível semelhança entre *Exercícios de estilo* e as estampas japonesas de Andô Hiroshige (1797-1858), “[...] artista que busca traduzir as imagens do mundo movente, captar nas paisagens o jogo do eterno e do efêmero, realizando as *Cem vistas de Edo*, as *Trinta e seis vistas do monte Fuji* ou ainda

¹⁷⁷ Trecho original: “Il s'agissait d'un individu aux traits plutôt lourdauds, pourvu d'un poil châtain trop abondant, touffu, ondulant, plutôt cotonnant, portant favoris, barbu, mais point moustachu. Un fin sillon blafard balafrant son pli labial” (PEREC, 1969, p. 237-238).

as *Sessenta e poucas vistas das províncias do Japão*” (ARBEX, 2009, p. 131). No entanto, a inspiração para a gênese da escrita veio da música e não da pintura, mais especificamente nos anos 30, quando o escritor ouviu a “Arte da fuga”, de Bach em um concerto, manifestando o desejo de produzir algo semelhante com a escrita literária.

A repetição sempre foi algo muito caro à poética do autor, como se verifica em registro de 1940: “[...] o mundo do prazer é também o da repetição (e, melhor ainda, o do vício e da neurose)” (apud REZENDE, 1995, p. 153). Assim, os exercícios apostam na racionalidade de sua estrutura e metodologia dogmática, ou seja, lançam mão da clara revigoração da repetição, que se faz com base na criatividade do deslocamento semântico: um mesmo episódio é narrado noventa e nove vezes, seguindo noventa e nove regras diferentes anunciadas nos títulos: “Anotação”, “Em duplicata”, “Litotes”, “Metaforicamente”, “Onomatopeias”, “Análise Lógica”, “Comédia”, “Galicismos”, etc.

As variações apresentam extensão variável e contam ainda com um encontro dos personagens no espaço da estação, além dos registros de um chapéu e um botão. A título de exemplo reproduzimos os dois primeiros textos:

Anotação

No ônibus S, em hora de aperto. Um cara de uns 26 anos, chapéu molo com cordão em vez de fita, pescoço comprido demais, como se tivesse sido esticado. Sobe e desce gente. O cara discute com o vizinho. Acha que é espremido quando passam.

Tem choramingas, jeito de pirraça. Mal vê um lugar vago, corre para se aboletar. Duas horas depois, vejo o mesmo cara pelo Paço de Roma, defronte à estação São Lázaro. Lá vai com outro que diz: ‘Você devia pôr mais um botão no sobretudo’. Mostra onde (no decote) e como (para fechar). (QUENEAU, 1995, p. 19)

Em duplicata

Por volta do meio dia da jornada e em torno de meio dia, pulo e subo na plataforma e balcão traseiros de um ônibus e transporte para todos repleto e lotado da linha S, que vai da Contrescarpe e Contraescarpa ao Campeto e Champernet. Percebo e noto ali e nesse lugar um jovem homem e adolescente passado, ridículo assaz e grotesco o bastante: pescoço magro e gogó descarnado, feio e cordão em torno do chapéu e tapa-miols. Após e depois de um bate-boca e empurra-empurra, ele diz e profere em tom e voz choramingantes e lacrimejantes que seu vizinho e co-passageiro insiste e persiste em espremê-lo e importuná-lo sempre e a cada vez que desce e salta um gaiato alguém. Isso e tal coisa dita e feita depois e assim que abriu e botou a boca e o trombone no ônibus e no mundo, precipitou-se e dirigiu-se para e rumo a um lugar e banco recém e no instantinho mesmo livre vago. Duas horas e cento e vinte minutos mais tarde depois, eu o reencontro e minha pessoa vê o mesmo novamente de novo na Cour de Rome e Paço de Roma em face da Gare Saint-Lazare e defronte à estação São Lázaro. Está e encontra-se com um amigo e companheiro que o incita e

aconselha a pôr e botar mais um botão e suplementar osso no seu manto sobretudo. (QUENEAU, 1995, p. 20)

A escrita acima inclui a exploração do desdobramento da mesma história a partir da mobilização de palavras e situações. A repetição temática propicia a especularidade dos textos em proliferações infinitas, já que será deslocada noventa e nove vezes. Embora traga um mote bastante reduzido, o hipotexto desdobra-se no hipertexto em “duplicata”, ou seja, as palavras são multiplicadas: “Por volta do meio dia da jornada e em torno de meio dia, pulo e subo na plataforma e balcão traseiros de um ônibus e transporte para todos repleto e lotado da linha S” (QUENEAU, 1995, p. 20).

Embora o sentido inicial seja mantido, as variações permitem novas e curiosas tonalidades dispostas potencialmente numa cadeia lúdica de elementos espelhados. Em meio aos procedimentos utilizados, surgem nesses exercícios desde termos que oscilam do sério ao vulgar, tais como a linguagem popular das gírias até palavras arcaicas e neologismos, revelando a erudição do autor. Conforme assinala Rezende:

Queneau mobiliza seu arsenal retórico exasperando a função repetitiva, o que lhe permite acumular efeitos que ao mesmo tempo reconhecem na fala proverbial a matriz linguística prima e chacoalham-na para romper a casca dura dos lugares comuns que aí frutificam e atingir a polpa onde o verbo vive. (REZENDE, 1995, p. 157)

O recurso estético utilizado por Queneau parece ajustar-se, então, à prática da citação, levando em conta o fato de a narrativa configurar-se a partir de noventa e nove variações de um mesmo tema, as quais permitem estabelecer um diálogo interno com a obra, ao mesmo tempo em que desestabilizam o leitor por meio da justaposição de linguagens no desafio da escrita. Conforme explica Compagnon:

A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança. (COMPAGNON, 1996, p. 23)

Portanto, o texto percorre a lógica do jogo, cujas regras são logo ditadas no primeiro exercício e espelhadas nos demais como atividade lúdica. Poderíamos então questionar a matemática escolhida pelo autor nessa dinâmica, ou seja, noventa e nove variações inseridas em um tabuleiro, deixando suspensa a centésima. Porém, de modo semelhante ao trecho de *A quinta história*, observarmos o todo deste espelho e nos damos conta de que a suspensão ocorrida no texto de Queneau projeta a chance de realizarmos o jogo pela imaginação e criatividade, na medida em que como leitores

atentos possamos vislumbrar a espiral encenada pelo autor. Desse modo, as noventa e nove experimentações manifestam matematicamente a impossibilidade de atingir o número cem, totalizante e redondo, em alusão ao jogo proposto, representado logo no início pela referência à “linha S”, que parece projetar no plano da escrita uma semelhança gráfica com o próprio símbolo do infinito, de movimento e curvatura das infinitas linhas espirais. Nesse contexto, a última narrativa pode significar um retorno à primeira, em claro sinal de infinitude e retomada.

Outra das realizações do grupo oulipiano que merece nossa atenção é *O castelo dos destinos cruzados* (1969), de Italo Calvino. Esta narrativa mobiliza uma espécie de jogo combinatório por meio de cartas de um baralho de tarô, as quais favorecem uma reflexão acerca dos desafios de escrita e leitura. Tal posicionamento agrega-se ao conceito de “hiperromance”, forjado pelo próprio autor e presente na elaboração da referida obra como uma estratégia que:

[...] procura ser uma espécie de máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados possíveis como as cartas de um baralho de tarô. Sou inclinado por temperamento à ‘escrita breve’ e essas estruturas me permitem aliar a concentração de invenção e expressão ao sentimento das potencialidades infinitas. (CALVINO, 1990, p. 135)

A combinação das cartas propicia a multiplicidade de histórias das personagens, legando ao leitor a curiosidade de interpretar e desvendar os enigmas decorrentes de dois eixos, os quais oscilam quanto aos papéis de autor e leitor. No primeiro eixo, uma das personagens assume a função de autor e conta sua história a partir das cartas do baralho. Assim, o personagem do narrador reflete os demais personagens do jogo no papel do leitor. O segundo trata, por sua vez, da narrativa literária propriamente dita. Nela, o narrador/leitor atua “como autor de uma versão da história baseada em sua leitura das cartas do tarô, versão esta que por sua vez será lida pelos leitores empíricos do livro em questão” (FUX, 2010, p. 40).

Temos, então, uma amostra da multiplicidade potencial do jogo de leitura protagonizado por autor e leitor. O trabalho desenvolvido por Calvino em *O castelo dos destinos cruzados* despertou a atenção de Georges Perec quanto ao engendramento das *contraintes* de combinatória.

O próprio Perec admitiu que o livro de Calvino “foi para *A vida modo de usar* uma espécie de modelo” (PEREC, 2003, p. 710 apud FUX, 2010, p. 41). Este romance,

publicado em 1978, entrecruza diversas histórias ao modo de um *puzzle* e dos labirintos, lembrando a fatura narrativa de Calvino, a qual Perec considera:

O castelo dos destinos cruzados instaura qualquer coisa que poderíamos chamar de rético: uma arte de rede: uma ordem narrativa fundada pelo labirinto: no entrecruzamento de lâminas imóveis, as narrativas discorrem em todos os sentidos, reto, inverso, de cima para baixo, de baixo para cima, em diagonal, ocasionando palíndromos de idéias, de palavras cruzadas de sentidos, de bifurcações de destinos, atribuindo à narrativa essa excitação da permutação literária que só encontraríamos na aridez literária ou numérica dos quadrados ditos mágicos. Com *O castelo dos destinos cruzados* o SATOR AREPO faz, enfim, brilhantemente, sua entrada na literatura. (PEREC, 2003, p. 240 apud FUX, 2010, p. 41)

O autor francês refere-se à presença de uma *contrainte* na narrativa de Calvino, cuja representação se dá por um quadrado mágico. Como ele mesmo explica, o quadrado possibilita uma leitura em diferentes direções, ao mesmo tempo em que convida a um modo de reavaliação do próprio ato de leitura. O mesmo quadrado foi utilizado pelo próprio Perec e pelo escritor brasileiro Osman Lins (1924-1978) na obra *Avalovara* (1973), com o acréscimo de uma espiral.

O quadrado apresenta a frase palíndroma “Sator arepo tenet opera rotas”, que pode significar “O criador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. A seguir:

Figura 21: Quadrado Mágico de *O castelo dos destinos cruzados*, de Italo Calvino

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Fonte: FUX (2010, p. 42)

Figura 22: Quadrado Mágico de *Avalovara*, de Osman Lins



Fonte: LINS (2005, p. 17)

Na narrativa osmaniana, a sobreposição da espiral fornece à obra a dimensão de uma cosmogonia. A frase inscrita concretiza a ideia do romance como a alegoria da criação artística representada pela espiral, símbolo do tempo, indicando os movimentos de avanço e recuo sobre si mesmo, numa dinâmica potencial. Estruturada sob a égide do palíndromo, a obra delimita, logo de início uma espécie de programa de leitura. Segundo Sandra Nitrini:

No seu movimento giratório, ela [a espiral] perpassa os 25 pequenos quadrados relativos às letras do palíndromo. Às oito letras diferentes correspondem oito temas retomados alternadamente, segundo uma progressão rigorosa (10 linhas do texto, na sua introdução; 20 linhas, no segundo fragmento, etc). [...] A sucessão de temas é governada pelo giro da espiral em direção ao N, centro do quadrado e final de Avalovara. (NITRINI, 2010, p. 147)

Portanto, cada uma das oito letras fornecerá um tema ou história, numa diversidade de textos dentro de textos, como a alusão ao pássaro do título, conforme explicação do próprio autor: “Inventei esse pássaro, não o nome. [...] Seu nome é *Avalokteçvara*. Não foi difícil, aproveitando o nome, chegar ao nome claro e simétrico de ‘Avalovara’. [...] É um grande pássaro feito de pequenos pássaros.” (LINS, 1979, p. 165). Em torno desta estrutura organiza-se a história do escritor Abel, que viaja pelas cidades de Paris, Recife e São Paulo procurando a Cidade Ideal, ao mesmo tempo em que se coaduna a busca pelos domínios da criação artística, do amor e dos mistérios do mundo.

Além dos autores abordados, poderíamos rapidamente incluir em termos de narrativas combinatórias dos jogos oulipianos de linguagem as obras de Borges e Cortázar. Com o primeiro cabe pensarmos, dentre as diversas obras, no conto *O jardim de veredas que se bifurcam*, cujo narrador lança mão de “várias possibilidades de tempos, de escrituras, da história e do universo: uma aproximação com a combinatória do OULIPO” (FUX, 2010, p. 87). No caso de Cortázar é inevitável mencionarmos *Rayuela* (1963), obra reticular, a qual permite, pela ludicidade presente em sua estrutura, dois modos possíveis de leitura: por meio da linearidade, envolvendo os capítulos de 1 a 56 ou pela alternância, iniciando-se no capítulo 73, a partir da indicação do próximo capítulo a ser lido.

A escrita oulipiana revela-se, portanto, aleatória e criativa, na medida em que postula o engenho do escritor moderno ao considerá-lo como um criador original, que trabalha por meio de restrições e códigos. Dessa forma, observamos certos pontos de contato com a escrita de *A quinta história*. Nela encontra-se um “organismo vivo”, a

que já nos referimos, ou ainda um código de leitura pautado pela repetição das histórias, mobilizando um enredo de infinitas gemações. De modo semelhante aos exercícios de estilo de Queneau, este enredo abre-se à infinidade de leituras correspondentes a quinta e “última” história, a única que não se conta, uma vez abortada pela narradora.

Não pretendemos aqui afirmar que o conto de Clarice Lispector constitua um exemplo ou modelo a rigor da tradição oulipiana. Porém, em sua escrita vislumbramos no percurso estrutural de *A quinta história* algo semelhante a uma *contrainte*, permitindo uma entrada aos jogos por meio do modo narrativo de encaixe. Essa dinâmica instaura ao leitor um movimento enigmático e perturbador, tal como os avanços e recuos das narrativas oulipianas. O texto encena um itinerário labiríntico, reportando-se aos limites da linguagem:

Esta espécie de presente de grego, que nos remete sempre a uma outra caixa para nos deixar, no final, com o nada do início, esta progressão que não avança, circunvoluções no labirinto, acaba por fazer reverter a busca sobre si mesma numa autoindagação da possibilidade de prosseguir. [...] defrontando-se consigo mesma, encaracola-se, volta-se contra si própria. (ARRIGUCCI-JUNIOR, 2003, p. 24-25)

O comentário acima poderia ser completado com a observação que Dallenbach retira dos estudos de Magny quanto a mais uma forma de definição da *mise en abyme* em seu arsenal de comparações: “impressão leibniziana de uma série de mundos encaixados uns nos outros, vertiginosamente repercutidos”, mas também – em outro sentido – mônada e macrocosmo-microcosmo” (MAGNY, 1950, p. 270-273 apud DALLENBACH, 1977, p. 35, tradução nossa)¹⁷⁸.

A referência ao conceito de “mônada” do filósofo e matemático Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) desvela uma possibilidade de leitura não só à teoria da *mise en abyme*, como também ao conto de Clarice Lispector.

Em sua filosofia, Leibniz preocupou-se com as propriedades infinitesimais da matéria relacionadas ao tempo e espaço, descrevendo uma dinâmica de unidades constituintes a que denominou “mônadas”, elementos semelhantes grosso modo aos átomos matemáticos. Apesar de não ser o escopo deste trabalho e de não caber aqui um aprofundamento de questões filosóficas, é possível, de modo operacional, termos a

¹⁷⁸ Trecho original: “*impression leibnizienne d’une série de mondes emboîtés les uns dans les autres, vertigineusement répercutés, mais aussi – dans un tout autre sens – monade et macrocosme-microcosme*” (MAGNY, 1950, p. 270-273 apud DALLENBACH, 1977, p. 35).

noção das principais ideias leibnizianas presentes de forma mais efetiva no estudo intitulado *A monadologia*:

A Mônada de que aqui falaremos não é outra coisa senão uma substância simples, que entra nos compostos; simples quer dizer sem partes. [...] É preciso mesmo que cada Mônada seja diferente de cada uma das outras. Pois nunca há na natureza dois Seres que sejam perfeitamente iguais um ao outro e nos quais não seja possível encontrar uma diferença interna ou fundada em uma denominação intrínseca. (LEIBNIZ, 2004, p. 131-132)

Caracterizando-se como simples e ao mesmo tempo singulares, as mônadas têm o poder de multiplicar-se, de modo a manifestar todo o universo, incluindo a figura de Deus. Tais elementos congregam em si a proposição de que o universo, semelhante a um sistema, foi gerado a fim de organizar e alojar substâncias simples, porém, infinitas e múltiplas: “Esse detalhe deve envolver uma multiplicidade na unidade ou no simples, pois, como toda mudança natural se faz gradualmente, algo muda e algo permanece” (LEIBNIZ, 2004, p. 133). Estendemos esta compreensão à própria estruturação que Clarice Lispector constrói para *A quinta história*, ou seja, uma composição serial, que tende a arremessar possibilidades semânticas ao mudar o título de cada uma das histórias, ao mesmo tempo em que mantém o mote da primeira, aprofundando-a. Na visão de Ricardo Iannace, “o aceno a Leibniz e às *Mil e uma noites* muito se justifica pela assimilação de um complexo arquitetônico cujos quadrantes fundam veios obscuros e recônditos” (IANNACE, 2009, p. 133). Além disso, podemos entrever uma semelhança com as potencialidades monadológicas por meio da própria descrição que a escultora G.H. fará da barata em *A paixão segundo G.H.*: “Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas” (LISPECTOR, 1998c, p. 48).

Na leitura que faz de Leibniz, Gilles Deleuze nos dá a base para o entendimento de tais questões, ao esclarecer o próprio termo “mônada”: “Ele encontra esse nome entre os neoplatônicos, os quais se serviam dele para designar um estado do Uno: a unidade, uma vez que envolve uma multiplicidade, que, por sua vez, desenvolve o Uno à maneira de uma série” (DELEUZE, 2007, p. 46). Se o universo é constituído por uma série infinita, o contrário também é verdadeiro, uma vez que se estende a este entendimento a lógica de uma noção individual, cercada por uma “infinidade de almas individuadas” (DELEUZE, 2007, p. 47). Nessa perspectiva, as mônadas expressam condições

simultâneas e ininterruptas, favorecendo o pensamento em torno da potencialidade do infinito:

Ora, esta ligação ou acomodação de todas as coisas criadas a cada uma e de cada uma a todas as outras faz com que cada substância simples tenha relações que expressem todas as outras, e que seja, por conseguinte, um espelho vivo e perpétuo do universo. (LEIBNIZ, 2004, p. 141).

A intensidade deste conceito ressoa mais uma vez no discurso de *A paixão*, no momento de desdobramento do ponto de vista na barata. A personagem sente o abismo que se instala entre si e a própria experiência, constatando numa espécie de matemática:

Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio. (LISPECTOR, 1998c, p. 98)

Portanto, a potencialidade e continuidade presentes nas mônadas oferecem elementos para a equivalência com as palavras. Não é difícil pensarmos na ressonância das considerações de Leibniz no início do conto *O livro de areia* (1975), de Borges: “A linha é formada por um número infinito de pontos; o plano por um número infinito de linhas; o volume por um número infinito de planos; o hipervolume por um número infinito de volumes” (BORGES, 1983, p. 133). A leitura desta obra percorre os labirintos da palavra e da própria arte literária, na medida em que se alinha nos pilares narcísicos da metalinguagem, cujos espelhos são multiplicados ao infinito, como nota o narrador diante do vendedor de bíblias que o interpela: “[...] era o Livro de Areia, pois não tinha como a areia, princípio nem fim. Pediu-me que procurasse a primeira folha. [...] Foi completamente inútil: entre a capa e a mão iam-se interpondo sempre várias folhas. Era como se nascessem do livro” (BORGES, 1983, p. 135).

O aspecto de infinitude que cerca a narrativa borgiana transcreve também o jogo e a fruição da literatura, na medida em que representa o pacto estético do leitor diante das possibilidades da obra: “É infinito, nem mais nem menos o número de páginas deste livro. Nenhuma delas é a primeira, nenhuma delas é a última” (BORGES, 1983, p. 135).

Vislumbramos o mesmo efeito com a literatura clariciana. Organizada por um número marcante de traços infinitos que se unem e se multiplicam, a obra faz da repetição o recurso natural que atua nos aspectos estilísticos e simbólicos. Mais do que uma lógica da sensibilidade, essa dinâmica constitui uma sensibilidade lógica e encontra lugar na presença de mecanismos, cujos poderes de integração e expansão parecem

quase ilimitados. A escrita de *A quinta história* permite refletir sobre o que diz o crítico Affonso Romano de Sant'anna:

A repetição em Clarice está presa a um processo instintivo e irracional de firmar a 'procura'. Por isso, merece atenção a distinção que ela faz entre 'expressão' e 'concepção', adiantando que a expressão enquanto rebuscamento formal não lhe interessa. Interessa-lhe, isto sim, a concepção geral, a grande gênese, a pesquisa interior e surda efetivada por radares nada racionais e inteligentes. (SANT'ANNA, 2013, p. 114)

Como uma escrita enciclopédica, que remarca uma imensa biblioteca, a escrita clariciana exprime sua experiência atual do mundo. Nesse sentido, “a constituição da frase” de Clarice Lispector deve ser apreendida e estudada “a partir da compreensão geral da estrutura de sua ficção” (SANT'ANNA, 2013, p. 114).

A pertinência dessas ideias pode ser observada no trabalho de Lucien Dallenbach ao apreender a dimensão abismal e circular do romance *L'Herbe* (1958), de Claude Simon (1913-2005). O teórico destaca a ilustração clássica da *mise en abyme* no referido romance, demonstrando como o procedimento pode metaforizar-se em aspectos maiores na ficção, para além do desdobramento:

[...] caixa de biscoito ou de bombom, de ferro, toda marcada de ferrugem na parte de cima, uma mulher vestida de um longo vestido branco, meio alongada sobre a relva em uma pose ao mesmo tempo lânguida e reta, com apenas a ponta dos pés, ou melhor, dos sapatos, aparecendo sob o último babado, pudicos e ridículos, e, deitado perto dela (que segura na mão uma mesma lata sobre cuja tampa sua mesma imagem se repete, como nesses jogos de espelho sem fim) um desses cachorrinhos brancos e peludos, e o conjunto (a mulher, o cãozinho, a pradaria) em uma moldura de flores e fitas com laços de um azul de pervinca. (SIMON, 1958, p. 11 apud DALLENBACH, 1977, p. 171, tradução nossa)¹⁷⁹

Segundo Dallenbach, a caixa a que o texto menciona tende a funcionar como um emblema de tomada de consciência da personagem Louise. Este objeto evoca o infinito e fornece ao leitor pistas a certas particularidades do texto, como o fato de que não pode ser aberto e revelado sem que alguém tenha descrito anteriormente a tampa.

O conteúdo desta caixa é algo de destaque na cena acima por guardar a relíquia principal, ou seja, a caderneta de contas da tia velha de Louise. Metaforizando a

¹⁷⁹ Trecho original: “[...] boîte à biscuits ou à berlingots, en fer, toute piquetée de rouille avec, dessus, une jeune femme vêtue d'une longue robe blanche, à demi allongée sur l'herbe dans une pose à la fois langoureuse et raide, avec juste la pointe des pieds, ou plutôt des souliers, dépassant sous le dernier volant, pudiques et ridicules, et, couché près d'elle (qui tient dans sa main une même boîte sur le couvercle de laquelle sa même image se répète, comme dans ces jeux de miroirs sans fin) un des ces petits chiens blancs et frisés, le tout (la dame, le caniche, la prairie) dans un cadre de fleurs et de rubans aux noeuds d'un bleu pervenche” (SIMON, 1958, p. 11 apud DALLENBACH, 1977, p. 171).

imagem da tia morta de Louise, o objeto torna-se um símbolo da natureza abismal e enganosa que a personagem terá de vivenciar. Assim, a *mise en abyme* “prolonga o efeito disruptivo que caracteriza a captura de uma realidade pela representação” (DALLENBACH, 1977, p. 197, tradução nossa)¹⁸⁰.

Ora, é exatamente este o “método” utilizado por Clarice Lispector em *A quinta história*. A escritora parece prolongar o enredo com as infinitas voltas das histórias, metáfora engendrada para apreensão do mal que retorna sempre renovado, na medida em que propicia uma reflexão em torno da arte de narrar um conto. De modo geral, das letras claricianas nascem novas e curiosas formas de narrar em que se cruzam a precariedade, o grotesco e o divino numa linguagem proporcional. Tal é o movimento contido na narrativa *Perdoando Deus*, no qual uma mulher perambula tranquilamente pela cidade do Rio de Janeiro até o momento de situação extrema em que se depara com um rato morto. O episódio já é o bastante para a autora elaborar uma reflexão acerca da existência, salientando uma matemática às avessas:

... mas quem sabe, foi porque o mundo é também rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente. (LISPECTOR, 1998d, p. 43).

Nessa soma de incompreensões emerge o confronto quiasmático com a alteridade. Talvez pudéssemos aí incluir as baratas de *A quinta história* e o desejo sádico de matar presente na narradora. Nesse espelho estilhaçado, as imagens das baratas também refletem a moldura e os limites da narrativa clariciana. Nela:

O mundo e o livro remetem um ao outro, eterna e infinitamente, suas imagens refletidas. Esse poder infinito de espelhamento, essa multiplicação cintilante e ilimitada – que é o labirinto da luz, o que não é pouca coisa – será, então, tudo o que encontraremos, no fundo de nosso desejo de compreender. (BLANCHOT, 2005, p. 138)

A técnica de espelhamento faz parte, também, da composição de *A paixão segundo G.H.* a qual a apresenta, inclusive, como mote de construção para narrar a penosa travessia da personagem G.H. em seu próprio apartamento, conforme abordaremos a seguir.

¹⁸⁰ Trecho original: “*prolongue l’effet disruptif qui caractérise la capture d’une réalité par une représentation*” (DALLENBACH, 1977, p. 197).

Capítulo 4

Uma fita de *Moebius* ou *A Paixão Segundo G.H.*



4 UMA FITA DE MOEBIUS OU A PAIXÃO SEGUNDO G.H.

Cavador do Infinito

*Com a lâmpada do Sonho desce aflito
E sobe aos mundos mais imponderáveis,
Vai abafando as queixas implacáveis,
Da alma o profundo e soluçado grito.*

*Ânsias, Desejos, tudo a fogo, escrito
Sente, em redor, nos astros inefáveis.
Cava nas fundas eras insondáveis
O cavador do trágico Infinito.*

*E quanto mais pelo Infinito cava
Mais o Infinito se transforma em lava
E o cavador se perde nas distâncias...*

*Alto levanta a lâmpada do Sonho
E com seu vulto pálido e tristonho
Cava os abismos das eternas ânsias!
(CRUZ E SOUSA, 1972, p. 85-86)*

Realizadas as análises das narrativas *Meio cômico, mas eficaz*; *Receita de assassinato (de baratas)* e *A quinta história* considera-se que a pesquisa decorrente, embora modesta frente à abrangência e complexidade do *corpus*, possa ter meditado, nas etapas precedidas, acerca da teoria da *mise en abyme* e sua ocorrência nas obras mencionadas. Sem perder de vista os pressupostos teóricos e o seu alcance, refletimos sobre os desdobramentos no plano da expressão e do conteúdo e como este recurso pode chegar a níveis mais profundos, transcendendo, por vezes, a própria forma em que está imerso para abranger questões referentes à existência e ao mundo, presentes sem sombra de dúvida nas narrativas de Clarice Lispector.

Tais circunstâncias possibilitarão, no final dessa cadeia, contemplar a escrita de *A paixão segundo G.H.*, examinando alguns pontos fulcrais de sua construção, os quais estão diretamente ligados à *mise en abyme* e seu funcionamento.

A literatura de Clarice Lispector vivenciou, ao mesmo tempo, um ato lúdico e reflexivo ao ampliar e multiplicar a imagem das baratas, com a dilatação de detalhes e dramas que culminariam em *A paixão segundo G.H.*, obra publicada em 1964,

sintomaticamente, no mesmo ano do conto *A quinta história*. Trata-se de uma narrativa que tem como ponto de partida um motivo aparentemente banal: uma escultora de classe alta, que mora na cobertura de um edifício de treze andares, resolve arrumar a casa começando pelo quarto da empregada que se fora, supondo ser este o cômodo mais sujo de seu apartamento. Surpreendendo-se no quarto da empregada, último cômodo de sua casa e primeiro a ser “arrumado”, a personagem defronta-se com uma barata, ser que propicia uma longa introspecção. Persiste, portanto, a imagem da barata, retornando nesse romance ao resistir à nudez do quarto, à nudez da casa minuciosamente desinfetada, semelhante à placa ostentada pela narradora de *A quinta história*.

Para que obtenhamos um resultado satisfatório em nossa empreitada analítica, será preciso seguir G.H. no trajeto até o *bas-fond* de sua casa, perscrutando a estranha relação que se estabelecerá com o inseto e seu espelhamento na própria personagem e na figura de Janair, a empregada.

4.1 A eclosão do *imago*¹⁸¹

Escrito em 1963 e publicado um ano depois, o romance *A paixão segundo G.H.* representa um divisor de águas na ficção de Clarice Lispector. A história de sua produção remonta ao retorno definitivo da escritora ao Brasil, após o fim de seu casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente. Segundo Nádia Gotlib (1995, p. 357), a obra foi escrita “em pouco menos de um ano”. Em entrevista para Marina Colasanti e Affonso Romano de Sant’anna, a escritora revela que o livro foi gerado num cenário de situações complicadas:

É curioso, porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental como de família, tudo complicado, e escrevi *A paixão...* que não tem nada a ver com isso, não reflete! [...] eu não escrevo como catarse, para desabafar. Eu nunca desabafei num livro. Para isso servem os amigos. Eu quero a coisa em si. (LISPECTOR, 2013, p. 228-229).

Segundo o embaixador Lauro Moreira, amigo da autora e na ocasião marido da poeta Marly de Oliveira (1935-2007), que nutria grande admiração por Clarice, as primeiras páginas da obra surgiram em um dia chuvoso, num dos vários finais de

¹⁸¹ Fase adulta de um inseto que passa por metamorfoses: ovo, larva, ninfa, imago. Cf. COSTA LIMA, A. M. *Insetos do Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Agronomia, 1938. (Série Didática, 2).

semana aproveitados entre Petrópolis e Teresópolis¹⁸². Teresa Ferreira completa a informação ao assinalar que “o romance ia surgindo a partir de um jogo de perguntas e respostas” entre as duas mulheres, no qual “Clarice respondia às perguntas por escrito e desse material construía-se o romance” (FERREIRA, 1999, p 220).

A primeira edição do livro saiu pela *Editora do Autor* em 1964 e contou com o intermédio dos escritores e amigos Fernando Sabino (1923-2004) e Rubem Braga (1913-1990) na entrega dos originais. Na mesma época surgiu o convite de casamento de Marly de Oliveira com Lauro Moreira, cuja cerimônia contou com Clarice e o poeta Manuel Bandeira (1886- 1968) como padrinhos.

Além da publicação de *A paixão segundo G.H.*, o ano de 1964 marca ainda a consagração da escritora e o aumento de sua popularidade, já iniciada com as contribuições para a revista *Senhor*. Prova disso é a encenação de sua obra pela primeira vez nos palcos, com a peça *Perto do coração selvagem*. Sob a direção de Fauzi Arap e produção de Carlos Kroeber, o espetáculo contou com os talentos de José Wilker, Glaucê Rocha e Dirce Migliaccio.

O lançamento de *A paixão segundo G.H.* coaduna-se ao período crítico do autoritarismo militar configurado pelo empenho do general Castelo Branco (1897-1967) na perseguição aos comunistas e ao aprofundamento da censura. Neste cenário de confrontos ideológicos, o livro difunde-se na crítica e no circuito universitário, dividindo opiniões.

No que tange à crítica e recepção de *A paixão segundo G.H.*, é conhecido o comentário irônico de Nelson Rodrigues (1912-1980), de que “agora fazia-se livro até de mulher comendo barata” (FERREIRA, 1999, p 220), o que enraiveceu a escritora, a ponto de esta telefonar e exigir explicações ao autor. Por outro lado, atestam-se a favor do romance as leituras do crítico e filósofo paraense Benedito Nunes (1929-2011), responsável por abrir um leque de possibilidades à ficção clariciana, de modo a integrá-la na dimensão filosófico-existencial em ensaios como “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, presente em *O dorso do tigre* (1969) e *O drama da linguagem* (1995).

Os estudos de Nunes são referência obrigatória na bibliografia de Clarice Lispector, localizando em sua obra temas reflexivos que abordam problemas como a

¹⁸² Informação concedida pelo próprio embaixador em palestra proferida na V Feira do Livro de Ribeirão Preto-SP, em 2005. Lauro Moreira lembrou os encontros agradáveis com a escritora em diversas ocasiões, tais como um jantar oferecido em casa de José Guilherme Merquior (1941-1991), na presença do poeta Murilo Mendes (1901-1975); a viagem a Brasília e a dedicatória da obra infantil *A mulher que matou os peixes* (1968) a sua filha Mônica.

angústia, o nada, o fracasso, a linguagem, a consciência de estar no mundo, entre outros. Para o estudioso, há na obra clariciana uma “espécie de *eros* filosófico que a anima” (NUNES, 1995, p. 99), engendrando-se a partir de uma temática essencialmente existencial, que se apresenta como uma concepção de mundo.

No artigo “Os destroços da introspecção” (1998), Benedito Nunes examina sistematicamente três fases ou etapas de recepção pelas quais passou a obra clariciana, salientando a “impressão desconcertante” que produzira *A paixão segundo G.H.* (1998, p. 35) no cenário das letras brasileiras. Segundo o crítico, a primeira fase pode ser delimitada pela estreia da escritora com o romance *Perto do coração selvagem* (1944), o qual equivale à novidade de uma narrativa lida e apreciada por um pequeno grupo de críticos e escritores. A coletânea *Laços de família* (1960) inaugura a segunda etapa ao transcender o círculo reduzido da obra inicial, atingindo leitores universitários e afins. Os contos chamaram a atenção para as obras que os antecederam, tais como os romances *O Lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949), além de favorecer a expectativa para as obras precedentes, como *A maçã no escuro* (1961) e a própria narrativa de *A paixão segundo G.H.* (1964). A terceira e última fase é demarcada pela escrita de *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978), obras que permitem o vislumbre de articulações com toda a obra da ficcionista, cujo processo de criação é constituído e centrado “na experiência interior, na introspecção, na sondagem dos estados da consciência individual, que principiara em *Perto do coração selvagem*” (NUNES, 1998, p. 35-36).

Embora a escritora demonstrasse a simpatia por Benedito Nunes, “ele me esclarece muito sobre mim mesma. Eu aprendo sobre o que escrevi” (apud GOTLIB, 1995, p. 358), não deixou de hesitar a mais uma das definições sobre sua obra: “O Benedito Nunes disse que *A paixão segundo G.H.* tinha a náusea sartriana, especialmente devido à cena da barata. Não é bem isso. É uma náusea que a gente sente diante de uma coisa viva demais” (apud GOTLIB, 1998, p. 358). E assim assumiu o susto que levou durante a composição do romance: “É, fugiu do controle quando eu, por exemplo, percebi que G.H. ia ter que comer o interior da barata. Eu estremeci de susto” (LISPECTOR, 2013, p. 229).

De todo modo, pode-se dizer, na esteira dos estudos de Benedito Nunes, que a narrativa de *A paixão* é “um dos textos mais originais da moderna ficção brasileira” por apresentar diversos elementos que concorrem para isto, tais como o “poder de

envolvimento da narrativa, a fronteira entre o real e o imaginário, entre linguagem e mundo, por onde jorra a fonte poética de toda ficção” (NUNES, 1988, p. 24).

Ademais, a extensa e inesgotável fortuna crítica dessa obra confirma o entusiasmo dos críticos e leitores em geral. Por seus aspectos multívocos, polissêmicos e poéticos, esse romance legou às letras nacionais uma prosa complexa e bastante original. Até mesmo a autora questionou-se acerca de sua natureza, inserindo-o nas divagações em torno da própria obra, na crônica “Ficção ou não”, publicada no *Jornal do Brasil* em 14 de fevereiro de 1970:

Estou entrando num campo onde raramente me atrevo a entrar, pois já pertence à crítica. Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se um romance é ou não romance. [...] Em romances, onde a trajetória interior do personagem mal é abordada, o romance recebe o nome de social ou de aventuras ou do que quiserem. Que para outro tipo de romance se dê um outro epíteto, chamando-o de ‘romance de...’. Enfim, problema apenas de classificação. Mas é claro que *A paixão segundo G.H.* é um romance. (LISPECTOR, 1999e, p. 270-271)

Acompanhando, portanto, este contexto de inquietações suscitado pela autora, abordaremos rapidamente algumas das vozes críticas que julgamos mais significativas em torno da escrita de *A paixão segundo G.H.*, com o objetivo de atingir um melhor entendimento acerca da temática deste trabalho. Pretendemos, pois, explorar as leituras críticas em torno da iteração e especularidade, processos presentes na própria constituição da *mise en abyme*.

4.2 Itinerários críticos

Perceptível de imediato, o título do romance *A paixão segundo G.H.* suscita um diálogo com o texto bíblico. A expressão que o compõe resgata livros como *Paixão de Jesus Cristo segundo São Mateus*, *Paixão de Jesus Cristo segundo São João*, os quais anunciam a narração do martírio de Cristo. Não por acaso, o número de capítulos é trinta e três, o que corresponde à conhecida idade de Cristo. No entanto, “[...] a paixão é a da protagonista, narrada por ela mesma” (SÁ, 1988, p. 215).

Em termos de recepção, o título pode decepcionar as pressuposições do leitor comum, uma vez que “acostumado a entender o termo ‘paixão’ em sentido erótico, sua expectativa frustra-se quando, ao invés de uma experiência amorosa de G.H., encontra-se diante de uma barata” (SÁ, 1988, p. 216).

A desautomatização contida no título nos faz pensar em uma das colocações de Gerard Genette (1982) em torno da relação transtextual denominada “paratextualidade”. Afirmar o teórico:

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que só muito dificilmente pode-se nomear seu paratexto: títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, avisos, preâmbulos, etc. (GENETTE, 1982, p. 9, tradução nossa)¹⁸³

No caso específico de *A paixão segundo G.H.* o título é demais sugestivo em relação aos textos religiosos, estabelecendo, portanto, uma afinidade explícita com a bíblia, ao encontro do que afirma Genette. Além do título, o relato de G.H. evoca outras passagens bíblicas, como as referências ao texto do *Levítico*, 11, quando a personagem questiona a lista de animais impuros; ao *Êxodo*, 16 e 10, em que G.H. aborda o maná do deserto e refere-se à praga dos gafanhotos; ao *Gênesis*, 2, no momento em que aborda o significado de paraíso, etc.

Enquanto recursos retóricos, tais passagens surgem subvertidas na trajetória da personagem: “E a lei manda que, quem comer do imundo, que o coma sem saber. Pois quem comer do imundo sabendo que é imundo – também saberá que o imundo não é imundo. É isso?” (LISPECTOR, 1998c, p. 73). Conforme já mencionamos, é necessário lembrar o que postula Olga de Sá quanto à linguagem utilizada na obra, centrada, sobremaneira, “na chave da antítese e do paradoxo” (SÁ, 1988, p. 213-214), instaurando o “pólo paródico”, “constituído pela paródia séria, não burlesca, que denuncia o ser pelo desgaste do signo” (SÁ, 1988, p. 215).

Após o título, chama atenção a nota introdutória da obra, que especifica:

A POSSÍVEIS LEITORES

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. (LISPECTOR, 1998c, p. 7)

¹⁸³ Trecho original: “Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son paratexte: titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc” (GENETTE, 1982, p. 9).

Dois movimentos dissonantes são apresentados ao leitor nesta nota: a caracterização da obra como “um livro qualquer” e a leitura feita “por pessoas de alma já formada”. Por todas as questões já levantadas pela crítica pode-se dizer que a complexidade verbalizada da experiência de G.H. não se coaduna com “um livro qualquer” e muito menos se dirige a um leitor qualquer. Nesse sentido, trata-se de “um convite restritivo e paradoxal, o qual “em vez de afastar, alicia, envolve, fascina” (AMARAL, 2001, p. 94).

Desse modo, Emília Amaral, na pesquisa *O leitor segundo G.H* (2001), concebe o leitor de “alma já formada” na esfera de um “contexto pedagógico”, atribuindo-lhe sentido inverso:

Tais pessoas também podem ser aquelas cujo nome, como o de G.H., a protagonista que também é narradora, confunde-se com as iniciais. Ou seja, podem ser aquelas que como G.H. vivem num suave tom de pré-clímax, não conhecem a violência, nasceram sem missão, não suportariam não se encontrar no catálogo. (AMARAL, 2001, p. 97)

O leitor, sem perceber, cai nas malhas do texto, vivenciando um pacto de leitura. No entanto, tal pacto não é declarado pela autora, mas está paradoxalmente explicitado no texto, “num tom em que o que parece timidez, ingenuidade, talvez seja o início do esboço de uma ‘receita narrativa’ que pode ser sintetizada na fórmula que se explicitará depois no próprio romance: uma forma que é feita de suas formas opostas” (AMARAL, 2001, p. 95). Este processo caracterizado como gradual e penoso parece estar em conformidade com a epígrafe estrategicamente escolhida pela escritora: “Uma vida completa talvez seja a que termine em tal plena identificação com o não eu que não resta nenhum eu para morrer” (Bernard Berenson)¹⁸⁴.

Segundo Amaral, a autora subjaz à imagem do leitor, requerendo “uma alteridade em que se possa refletir, que de algum modo seja capaz de espelhá-la” (2001, p. 98). Tais reflexões dialogam com o que considera Lucien Dallenbach (1977) acerca da *mise en abyme* de enunciação. Ele acentua nesta modalidade a condição do interlocutor explícito ou implícito postulado pela enunciação, bem como a presentificação diegética do produtor ou do receptor da narrativa. Conforme já indicamos, essa modalidade evidencia e questiona o próprio procedimento de produção textual e de recepção do leitor: “Para a maioria, tais *mises en abyme* do trabalho

¹⁸⁴ “A complete life may be one ending in so full identification with the nonself that there is no self to die” (Bernard Berenson).

produtor são o fato de narrativas preocupadas em refletir sem cessar a aventura de sua própria geração” (DALLENBACH, 1977, p. 102, tradução nossa)¹⁸⁵.

No caso de *A paixão segundo G.H.*, tais questões podem ser observadas com a imagem de leitor, que, mesmo sem saber de imediato o funcionamento do texto, vivencia um pacto de leitura. Ao reviver a “paixão” da protagonista, ele percebe “gradualmente e penosamente” a sistemática textual operada por contrários, espelhando-se na autora, ainda que de modo invertido. Conforme nos indica Amaral:

Nesta escritura órfica, que encontra no erro um de seus métodos fatais de trabalho, que se esforça para atingir o fracasso (*Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu*), assim como o eu que a produz esforça-se para se deseroizar (*A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta*), aquele que narra transforma-se em mediador, em médium, e simultaneamente parece exigir do leitor um pacto de leitura fundado na mesma atitude de desapossamento do eu, de entrega ao movimento gerador da fala essencial. (AMARAL, 2001, p. 100)

Após vivenciar a *via crucis* dentro de sua casa para chegar ao núcleo, à essência máxima de seu ser, G.H. resolve relatar a experiência que transcendeu seus limites e escolhas de mulher alienada a um interlocutor imaginário: “Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão” (LISPECTOR, 1998c, p. 17). Como uma espécie de “escuta” de G.H., esta segunda pessoa constitui uma estratégia narrativa que “irrompe no solilóquio, como proposta de um novo pacto com o leitor, considerado suporte ativo da elaboração ficcional – participe ou colaborador – que deverá continuá-la” (NUNES, 1988, p. 29).

Estende-se a esta estratégia ficcional um percurso metalinguístico, representado pelo discurso de G.H e a dificuldade para dizer. Paralelamente à história de sua vida, a qual culminou no encontro com a barata, está a história da própria narrativa, problematizada em muitos momentos pela personagem, revelando ao leitor o transe do papel de narrar:

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! [...] Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. (LISPECTOR, 1998c, p. 20-21)

¹⁸⁵ Trecho original: “Pour la plupart, telles mises en abyme du travail producteur sont le fait de récits soucieux de mirer sans cesse l’aventure de leur propre génération” (DALLENBACH, 1977, p. 102).

Como se pode observar, a experiência é inseparável do ato de narrar, já que G.H. deseja recuperá-la contando. Apenas enquanto rememoração a narrativa restituirá “a subitaneidade do transe” (NUNES, 1988, p. 27). Ao movimento de não conseguir expressar (“viver não é relatável”), cabe, portanto, reproduzir, criando. Como nos explica Nunes: “o ato de narrar, dubidativo, voz indecisa de quem o perfaz, sem nenhuma certeza quanto ao que viveu e lhe terá sucedido, é um ‘relato dificultoso’ e será menos um relato que uma construção do acontecimento” (NUNES, 1988, p. 27).

Portanto, o discurso de rememoração encerra a tentativa de G.H. entender o que aconteceu no dia anterior às dez horas da manhã. Trata-se, nesse sentido, da “história de uma vida crua, sangrando”, em que G.H., enquanto narradora, está a todo o momento “testando as potencialidades da linguagem”¹⁸⁶. Neste exame lento e penoso, o leitor permanece engatado e não mais se desprende como refém desta linguagem, do mesmo modo que G.H., com a fala que lhe foge ao controle.

Assim, a dimensão metalinguística apresenta-se enquanto forma de experimentação no discurso de G.H. e consciência de procura. Ademais, a personagem associa o ato de moldagem da escultura com os aspectos de construção de seu relato:

Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa [...] Cada vez preciso menos me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos. (LISPECTOR, 1998c, p. 14-21)

O leitor é surpreendido pelo recurso técnico bastante original presente na estruturação de seus capítulos: cada última frase de um capítulo repete-se como a primeira do capítulo seguinte. Tal aspecto denota a força da repetição presente no romance, o que compõe gradativamente um efeito de circularidade ao modo de uma espiral. São trinta e três capítulos com o procedimento de retomada, demarcando uma linha divisória, porém, contínua¹⁸⁷. Vejamos:

¹⁸⁶ Observações da profa. Dra. Nádia Battella Gotlib na conferência proferida durante o evento “Hora de Clarice”, em 10 de dezembro de 2014, no Instituto Moreira Salles-Rio de Janeiro.

¹⁸⁷ No estudo *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (1993), Olga de Sá esboça a “Sequência das frases da estrutura cíclica”, indicando uma exceção no capítulo XIX quanto à repetição. Segundo Sá (1993), este capítulo seria o único a não se iniciar com a repetição. A ensaísta toma como base para seus argumentos a 3ª edição da obra, publicada em 1969 pela Editora Sabiá. No entanto, ao confrontarmos com a versão da primeira edição (Editora do Autor, 1964), verificamos que a informação não procede, pois a repetição das frases continua como consta na edição utilizada por esta pesquisa (Editora Rocco, 1998). Eis a sequência de frases dos capítulos XVIII e XIX da primeira edição: (XVIII) “E voltei-me de chofre para o interior do quarto que, na sua ardência, pelo menos não era povoado” (LISPECTOR, 1964, p. 111); (XIX) “Voltei-me de chofre para o interior do quarto que, na sua ardência, pelo menos não era povoado” (LISPECTOR, 1964, p. 112).

— — — — — estou procurando, estou procurando [...]
(I) É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno
(LISPECTOR, 1998c, p. 22).
(II) É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno
(LISPECTOR, 1998c, p. 23).
Só eu saberei se foi a falha necessária (LISPECTOR, 1998c, p. 32).
(III) Só eu saberei se foi a falha necessária (LISPECTOR, 1998c, p. 33).

Além das repetições das frases, o processo de retomada está presente com os seis travessões iniciais e finais, os quais sinalizam o discurso da personagem G.H. em pleno andamento, como a representação de um tempo cíclico:

— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender (LISPECTOR, 1998c, p.11)
“[...] A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro — — — — —” (LISPECTOR, 1998c, p. 179).

Dentre a vasta fortuna crítica de *A paixão segundo G.H.*, importa-nos assinalar a leitura que fez José Américo Motta Pessanha em 1965, logo depois do lançamento de *A paixão segundo G.H.* O texto intitula-se “Clarice Lispector: o itinerário da paixão” e foi publicado no número vinte e nove dos *Cadernos Brasileiros*.

Traduzindo-se como “uma sequência de simples reflexões de leitor, apaixonado leitor” (PESSANHA, 1989, p. 181), o texto salienta o romance como um divisor de águas na estética clariciana, cujo percurso já fora assinalado pelos personagens anteriores:

A paixão de G.H. já estava anunciada. Toda a obra de Clarice Lispector a prometia, retirando sua força maior dessa situação de preparar lenta e inexoravelmente um holocausto. É bem verdade que só agora o percebemos com clareza. Mas é necessário confessar: de há muito assistíamos à construção de um cadafalso. (PESSANHA, 1989, p. 183)

O raciocínio completa-se com a metáfora do “rio subterrâneo” característico da ficção de Clarice Lispector, responsável por nutrir desde a “raiz” a escala de personagens acometidos pelas mais diversas inquietações: “Ele [o rio] é que faz com que todos – desde Joana, desde Lucrécia – embora tão diferentes pareçam cúmplices” (PESSANHA, 1989, p. 183). A partir daí, a leitura aposta no viés filosófico, procurando abranger o complexo tema de *A paixão segundo G.H.*, que, segundo o crítico, é o do “verdadeiro começo do homem: *arché* soterrada pelo tempo e que retém o sentido da vida” (PESSANHA, 1989, p. 183).

No exame das trajetórias dos personagens anteriores, ressalta-se o papel de disfarce da linguagem, “feita de negações e de negações de negações” (PESSANHA,

1989, p. 195). Neste cenário, surge a oposição silêncio x fala, exemplificada, respectivamente, pelos itinerários de Martim e G.H. Enquanto Martim descortina-se silencioso, G.H. fala sem cessar, redescobrando seu ser: “O que a própria linguagem vinha pressentindo – através de sua vertigem, de sua atração para o solo – aos poucos veio à tona de sua consciência” (PESSANHA, 1989, p. 186). A observação é útil para o tema que estamos tratando, uma vez que tais aspectos vertiginosos da linguagem estão ligados à experiência crucial de G.H., bem como à construção do próprio romance, cuja forma, lembrando uma espiral, demonstra a todo o momento o desejo de tornar presente a vivência do dia anterior e, por outro lado, a impossibilidade de dizer. Este processo é mediado pelo procedimento estrutural da *mise en abyme*, que expõe e desnuda os artifícios do texto, de modo a demarcar a linguagem que volta especularmente sobre si mesma.

A propósito deste aspecto vale ressaltar o artigo “Novos apontamentos para um estudo sobre Clarice Lispector”, publicado por Reynaldo Bairão no Suplemento *O Estado de São Paulo*, em agosto de 1969. Ao observar o processo repetitivo das frases de *A paixão segundo G.H.*, recurso que denomina de “cacoete”, Bairão reconhece a originalidade da narrativa clariciana, valorizando a interligação textual. Para o crítico, este encadeamento é semelhante a uma “deixa” tomada pelo próprio personagem, favorecendo o prosseguimento do “monólogo que ele mantém consigo mesmo” (BAIRÃO, 1969, não paginado)¹⁸⁸. O jogo com a repetição cava, pois, a todo o momento, uma imagem associada à experiência vertiginosa de G.H e a perda de seu eu como o grande acontecimento da narrativa.

Na década de 70, Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira* (1970) caracteriza a ficção clariciana como “suprapessoal”, movida pelo signo da ruptura, o que permite à autora passar da instância psicológica à metafísica, tendência inaugural na moderna ficção brasileira.

Segundo o crítico, G.H. vivencia a “crise da personagem-ego”, esclarecendo que se trata, antes de tudo, da crise da “própria subjetividade”, bem como da representação ficcional da prosa brasileira. Para o crítico, o romance apresenta sintomas de uma crise

¹⁸⁸ De acordo com Dany Al-Behy Kanann (2003), o mesmo encadeamento é encontrado em um dos mais extensos livros do Novo Testamento, o *Evangelho segundo São Lucas*. O teólogo Etienne Charpentier denominou-o de “inclusão”: “procedimento que consiste em repetir as mesmas coisas no princípio e no final de uma passagem, para mostrar que se trata de um conjunto” (CHARPENTIER, 1992, p. 84 apud KANAAN, 2003, p. 135).

existencial, aventurando-se em consciência aberta ao “passado da memória e ao futuro do desejo” (1995, p.477).

No ensaio “A mística ao revés de Clarice Lispector” (1966), Luís Costa Lima divide sistematicamente a trajetória da personagem G.H em três momentos ou círculos, os quais culminariam numa experiência de cunho acentuadamente místico. Assim, no “primeiro círculo” o estudioso destaca a metáfora da “terceira perna”, significando o impedimento que atinge a personagem, “incapaz de se sustentar com o que fosse apenas seu” (LIMA, 1969, p. 101). Nesse sentido, a busca da coragem e da voracidade de ver e questionar o mundo estão presentes no discurso de G.H, que, neste primeiro momento é levada por uma espécie de devir, ou seja, por uma aventura desconhecida, movida por um torpor, sem deixar de testar as potencialidades da linguagem: “Cabe à palavra a tarefa decisiva nesta pesquisa. Só ela poderá desmistificar e revelar em que seja falsa a ideia até então mantida sobre as coisas” (LIMA, 1969, p. 104). Desse modo, Lima ressalta a tomada de consciência estética de G.H., que terá de “perder o medo do feio”, dando margem à discussão entre o plano artístico e o humano: “Não se trata de uma expressão de masoquismo ou da vontade de se mostrar exótico. Aquilo que para o criador de hoje é necessidade artística, para G.H. é necessidade humana” (LIMA, 1969, p. 104).

O “segundo círculo” prossegue no objetivo de afastar crenças e valores, determinado pela “sensação de inexpressividade” (LIMA, 1969, p. 107) que domina a vida da personagem. Como uma “roda giratória” que ganha força, esta segunda etapa traz o encontro de G.H. com a barata: “Nada mais trivial. O corriqueiro sufocante” (LIMA, 1969, p. 108). Neste encontro, o demoníaco e a danação ocupam o mesmo lugar do trivial, afastando qualquer comparação com Kafka e Sartre nos conhecidos romances, *A metamorfose* e *A náusea*, respectivamente. A experiência penosa com o inseto alcança o seu clímax no aspecto diabólico, favorecendo uma mudança de pensamento para a personagem: “Agora que assim reconhece, G.H. volta a encarar o inexpressivo, o neutro e dele faz o seu lastro na caminhada de recuperação e descoberta, Este passará a ser o terreno onde pisará o terceiro círculo” (LIMA, 1969, p. 113).

O terceiro e último “círculo” reflete-se na concepção trágica da existência humana, mediada pela retomada do cotidiano da personagem. Salienta-se o diálogo da personagem com Deus, redescobrimo-o na esfera cada vez mais humanizada: “[...] com Ele ingressará no seio do que é neutro nas coisas. Desloca o Criador do etéreo e O conduz para vida de que ela quisera se afastar” (LIMA, 1969, p. 116).

A discussão acerca do aspecto trivial da morte da barata é também o ponto de partida para “A escrita da paixão”, texto retirado do livro *A chave do poético: ensaios* (2009), de Benedito Nunes. Na visão do filósofo, a narrativa de *A paixão segundo G.H.* constitui-se como obra “singular e incomparável”, que mergulha “em veios arqueológicos, em camadas afetivas culturalmente soterradas da sensibilidade humana” (NUNES, 2009, p. 217). Sua fatura, concentrada na “experiência interior” de G.H., inaugura novas possibilidades no trabalho com a linguagem, assemelhando-se à tradição da narrativa moderna a que pertencem “*Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, *Ulisses*, de James Joyce e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf” (NUNES, 2009, p. 222).

Nunes salienta o estilo de escrita de *A paixão segundo G.H.* como um “relato confessional” (2009, p. 224), percorrido pela fusão de narradora e personagem, uma vez ligadas e confundidas pelas iniciais G.H. Dessa fusão decorre uma série de desmoronamentos e desorganizações que conduzem ao “desapossamento” ou perda do eu de G.H.: “a volta à origem concretiza-se como união com o Outro não humano, união ritualmente consumada” (NUNES, 2009, p. 225). Este processo corresponde à “desindividualização da própria narradora” (NUNES, 2009, p. 228), e, conseqüentemente, à “identidade mesma da narrativa” (NUNES, 2009, p. 228). Pode-se dizer que o *páthos* da escrita revela, então, o desejo de “expressar o inexprimível”, instaurando o que Nunes concebe como “drama da linguagem”, uma vez que a trajetória de G.H. se dá paralelamente à *via crucis* da palavra, na tentativa fracassada de dar uma forma à experiência, tateando em vão, com mãos de escultora. Desse modo, a personagem esforça-se para organizar seu discurso, em movimentos de avanço e recuo, conforme observamos nas sequências repetitivas das frases ao longo da narrativa.

Benedito Nunes já observara a importância da repetição no estilo de Clarice Lispector em *O drama da linguagem* (1995). Para o estudioso, a repetição representa o “traço de mais largo espectro” (NUNES, 1995, p. 136) na ficção da autora, surgindo pela forma “reduplicativa ou triplicativa”, cuja expressão se dá pela iteração de termos encadeados nas frases, marcando, por vezes, “uma cadência uniforme” (NUNES, 1995, p. 136). No entendimento do crítico, a repetição, como parte integrante da narrativa, “está implicada no jogo entre palavra e coisa” (NUNES, 1995, p. 138) e é responsável pelo aumento da carga emocional e dramática das palavras.

Além do recurso da repetição, Benedito Nunes discute os “contrastes inconciliáveis da existência” (1995, p. 59) presentes no relato de G.H, tais como “amor e ódio, ação e inação, crueldade e piedade, santidade e pecado” (1995, p. 59), entre

outros. No capítulo “O itinerário místico de G.H.”, de *O drama da linguagem* (1995), ele realça o par humano *versus* inumano, afirmando que a barata, pelo grau de intensidade que carrega para o discurso, “nada possui de alegórico”, uma vez que é o ser responsável por fazer G.H. alcançar e transcender sua existência. Nessa dinâmica de contrastes: “Cada um desses pólos se confunde com o seu oposto, na visão abismal que reduz as diferenças e tende a suprimi-las” (NUNES, 1995, p. 59). Tais perspectivas interessam particularmente a este estudo, pois o encontro de G.H. com a barata propicia o jogo de espelhos invertidos, ou seja, a aproximação às avessas, já que aí se congregam e se confrontam, quiasmaticamente, as categorias do humano *versus* o inumano. Trata-se de uma estratégia do texto clariciano que está presente na prática constitutiva da *mise en abyme*.

Em consonância com esta leitura, Norma Tasca interpreta *A paixão segundo G.H.* como um percurso narrativo construído às avessas, conduzido sobremaneira por processos de recombinação de unidades polissêmicas. No ensaio intitulado “A lógica dos efeitos passionais” (1988), escrito para a edição crítica da obra, a estudiosa realiza uma abordagem de natureza semiótica, propondo analisar a proximidade entre enunciado e enunciação e a dificuldade da transposição da experiência vivida para a reprodução verbal do discurso de G.H. Desta leitura, importa-nos assinalar a observação da autora quanto à repetição de termos que se referem “ou à existência humana ou à existência animal” (TASCA, 1988, p. 276), revelando um processo ambivalente, o qual se expande ao anular sequências autônomas. Neste processo, as palavras parecem transpor fronteiras ou limites, gerando a ambiguidade, como explica a ensaísta com o termo “cílios”, repetido à exaustão pela narradora:

Repetido a distâncias consideráveis, o termo ‘cílios’, em relação metonímica com ‘olhos’, só adquire pleno valor por aproximações contextuais, que esclarecem ao mesmo tempo a significação dos enunciados nos quais ele figura. [...] Observe-se em qualquer dos contextos, além da repetição do termo, a quantificação insistente: ‘cheia de cílios’, ‘múltiplas pernas’, ‘cílios, cílios prolongados’, ‘milhares de cílios pestanejando’, ‘meus cílios inúmeros’. A partir deste suporte ‘eu’ e ‘barata’ são comutáveis. (TASCA, 1988, p. 276)

Nessa trama quiasmática, a repetição encontra lugar na comutação de mulher e barata, engendrando a rede de dualidades que marca praticamente todo o relato de G.H.: desorganização *versus* organização; beleza *versus* feiúra; bem *versus* mal, etc.

A repetição também ganhou destaque na leitura de Olga de Sá em *A escritura de Clarice Lispector* (2000). Ao comentar o estilo clariciano, Sá afirma ser a repetição

parte integrante deste, demarcado pela autora como “uma técnica e um gosto pessoal” (SÁ, 2000, p. 149). A “cantilena enjoada” da repetição acaba por gerar no texto o “desgaste da palavra” (SÁ, 2000, p. 149), anunciando o silêncio, o qual deve ser entendido enquanto “grau zero da escritura”, ou seja, enquanto tentativa de captação do ser: “[...] Clarice vislumbra o silêncio, como única possibilidade de alcançar o indizível” (SÁ, 2000, p. 151-152).

No estudo *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (1993), Olga de Sá dedicou um capítulo à escrita de *A paixão segundo G.H.*, detendo-se nos aspectos paródicos, conforme já mencionamos no capítulo três deste trabalho.

Yudith Rosenbaum dedica-se à análise de *A paixão segundo G.H.* em “O *pathos* da criação”, último capítulo do livro *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector* (1999). Ainda que tenha como base o arsenal psicanalítico, Rosenbaum apresenta-nos uma leitura que se aproxima dos demais críticos em alguns aspectos. No entendimento da pesquisadora, a trajetória de G.H. assemelha-se a uma “antiodisseia”, uma vez que a protagonista, destituindo-se como sujeito, renuncia a toda e qualquer ordem humana para vivenciar a penosa, porém, necessária experiência com a barata. Rosenbaum salienta que se trata de trajetórias diferentes de cada um dos personagens, Ulisses e G.H. Assim, a comparação é realizada por inversão:

Enquanto o mito heróico de Homero consagra a conquista vitoriosa da *ratio* pela prática da renúncia, podemos entender a odisseia de G.H. na vertente contrária. O *pathos* de nossa personagem está justamente na desconfiguração do sujeito para reunificá-lo às forças míticas da natureza. G.H., nesse sentido, ingere a flor de lótus/barata para reencontrar-se com a unidade essencial dos seres naturais, fusão orgânica do homem com o mundo primário. (ROSENBAUM, 1999a, p. 161)

Em sua total destituição, G.H. aceita comungar com o demoníaco, a danação, com o Outro que a transcende, em oposição à trajetória de Ulisses, que mantém “a identidade de si mesmo”, não aceitando, por exemplo, provar da “flor de lótus”, que o levaria a perder a memória, optando por manter as faculdades mnemônicas, ou seja, a “condição de existir como sujeito” (ROSENBAUM, 1999a, p. 161).

No itinerário de G.H. são claros os sinais de pulsões destrutivas e invertidas, como a hóstia branca presente no interior da barata que é originalmente impura e transgressora: “O *topos* do comer transgressor marca a perda da moralidade estabelecida, passando por uma nova moral revertida da anterior para, enfim, culminar na anulação das diferenças e das oposições” (ROSENBAUM, 1999a, p. 167).

Ademais, no trajeto de elementos destrutivos e invertidos, manifesta-se o modo repetitivo da pulsão a que Sigmund Freud (1856-1939) concebeu como “compulsão à repetição”. Diante desse cenário, Rosenbaum atenta para a estrutura da narrativa de *A paixão segundo G.H.*, em possível diálogo com a psicanálise, detendo-se no aspecto da repetição marcada pelo encadeamento das frases:

As repetições atrasam a narrativa e parecem lutar contra o avanço do enredo. [...] o retorno das frases concretiza o movimento restaurador da pulsão, ao mesmo tempo em que presentifica e possibilita a emergência de novos significados na mesma expressão verbal. É o eterno retorno modificado. (ROSENBAUM, 1999a, p. 170)

Ao abordar a estratégia da repetição, a ensaísta destaca na escrita clariciana o aproveitamento da técnica do *leixa-pren*, recurso muito presente nas cantigas medievais, cujos versos faziam-se pela retomada do verso anterior em cada início de estrofe¹⁸⁹. Este recurso assinala, portanto, a “continuidade entre as partes” dessa “antiodisseia” e escamoteia a divisão entre o fim e o começo da narrativa.

No ensaio “O ritual epifânico do texto” (1988), Affonso Romano de Sant’anna também observa as categorias negativas do romance de Clarice Lispector, identificando-o como “um antirromance, com antipersonagens, numa antilíngua” (SANT’ANNA, 1988, p. 255). Para o crítico, o “efeito da negação” caracteriza-se de modo microscópico “no interior de algumas palavras através dos prefixos ‘des’ e in” (SANT’ANNA, 1988, p. 255). Porém, por mais que estes prefixos sugerem negação, há também uma reafirmação, como se pode notar em algumas passagens, como: “A perdição me guiando, só o *descaminho* me guiando”/“A *despersonalização* como a grande objetivação de si mesmo”, etc. Essa operação corresponde ao procedimento dialético “da negação da negação”, em que “o menos mais outro ‘menos’ somam ‘mais’ como na matemática” (SANT’ANNA, 1988, p. 255).

O apelo à negação intervém na trajetória da personagem G.H, totalizada no processo de “deseroização” de si mesma, cujo prefixo “não apaga o sentido do ‘herói’, apenas o modifica” (SANT’ANNA, 1988, p. 256). Assim, G.H. vivencia o momento crucial com a barata, num movimento que vai do grotesco ao sublime. Essa condição implica a possibilidade de identificação do conteúdo do texto ao modo de uma “errância epifânica”, ou seja, “um deslocamento pela diferença, pela falha ou brecha” (SANT’ANNA, 1988, p. 253).

¹⁸⁹ Procedimento já observado por Amariles Guimarães Hill em *Seleção de Clarice Lispector* (1975). Cf. GOMES, R. C; HILL, A. G. *Seleção de Clarice Lispector*. Seleção e texto-montagem de Renato Cordeiro Gomes; estudos e notas de Amariles Guimarães Hill. Rio de Janeiro: José Olympio/Brasília: INL, 1975.

A leitura de Sant'anna é útil para o entendimento do itinerário de G.H. entre dualidades que se interpõem, como é possível observar desde o início da narrativa. Emerge para o leitor a ideia de um trajeto de construção de um eu concomitantemente a outro de desconstrução de um eu. A personagem narradora propõe que a construção se decompõe:

Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão – e que, para eu ser verdadeira, tenho que continuar a não estar à altura dela, tenho que continuar a não entendê-la. Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão. Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. (LISPECTOR, 1998c, p.16)

Construção e desconstrução são complementares e parecem proporcionar um jogo de espelhos invertidos e estilhaçados, balizado pela atuação dos oxímoros no plano da expressão. Nesse labirinto especular desponta o quiasmo e, a protagonista, como sujeito errante, torna e retorna a si, desdobrando-se. É preciso lembrar que a G.H. que surge ao leitor corresponde à G.H. posterior à experiência. Esta forma de elaboração prismática recontextualiza a experiência, criando uma permeabilidade entre construção e desconstrução, perder e achar, arrumar e desarrumar, integrar e desintegrar, etc.

Exemplificando a vertente de leitura que tem como mote os efeitos de negação e identificação, mencionamos a pesquisa *Sim e não: o ritmo binário em A paixão segundo G.H.* (2005), de Tony Monti. Sustentando a hipótese de um ritmo binário, configurado pela sucessão de afirmações e negações, as quais concedem cadência e estrutura ao texto, o autor destaca o adiamento da narrativa como mote principal de *A paixão segundo G.H.*: “[...] a construção de um domínio em que se diz pela negação do que se diz” (MONTI, 2005, p. 74).

Assim, Monti assinala como “estrutura recorrente” uma cadeia de “movimentos que culminam num grande não” (2005, p. 74). Nesse traçado, o discurso de G.H. afirma-se primeiramente na “apresentação e posterior negação dos valores ideais”, tais como limpeza, ordem e beleza. No que tange ao belo, por exemplo, esse traçado movimenta-se por meio da imagem da casa de G.H., modelo de beleza e bom gosto:

O fato de ninguém falar ou andar e poder provocar acontecimentos alargava em silêncio esta casa onde em semiluxo eu vivo. [...] Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. (LISPECTOR, 1998c, p. 24-30)

Posteriormente, G.H. dirige-se ao quarto dos fundos, espaço da empregada, cujo cenário é enviesado pelos fundos do prédio, em clara representação do feio e do mau gosto. Porém, a personagem é surpreendida pela claridade, limpeza e arrumação do cômodo, formalizando a negação. Esse ritmo binário é entrecortado pelo “neutro”, categoria indiferenciada, a qual se afirma “na negação das diferenças” (MONTI, 2005, p. 74). Como se pode notar em:

Para o sal eu sempre estivera pronta, o sal era a transcendência que eu usava para poder sentir um gosto, e poder fugir do que eu chamava de ‘nada’. Para o sal eu estava pronta, para o sal eu toda me havia construído. Mas o que minha boca não saberia entender – era o insosso. O que eu toda não conhecia – era o neutro. (LISPECTOR, 1998c, p. 85)

Esse conjunto de forças contrárias mediado pelo “neutro” assenta-se, portanto, na “tendência de negar qualquer afirmação”, até chegar ao epílogo, ponto em que surge “a aceitação de que não se tem mesmo acesso ao mistério”, formalizando “um modelo de condição humana” (MONTI, 2005, p. 77).

No estudo *A barata e a crisálida*: o romance de Clarice Lispector (1985), Solange Ribeiro de Oliveira verifica a utilização de oxímoros, paradoxos e antíteses, identificando feições barrocas presentes em *A paixão segundo G.H.* A estudiosa reforça a apreensão do tema barroco abordado anteriormente pela crítica de Gilda de Mello e Souza¹⁹⁰ e Olga de Sá¹⁹¹, esclarecendo, como diz, “certas imagens orgânicas, responsáveis, em grande parte, pela coesão de *A paixão segundo G.H.*” (OLIVEIRA, 1985, p. 32).

A utilização de expressões contrastantes tem como resultado a “tensão equilibrada” na obra clariciana, constituindo um aspecto barroco, que procura transcender “os limites da linguagem” (OLIVEIRA, 1985, p. 32). Para exemplificar, Oliveira recorre ao jogo de contrastes existente na espacialidade do romance, captada entre a claridade do quarto dos fundos e a opacidade dos demais cômodos do apartamento de G.H. Tais nuances guardam revelações para a personagem, que terá de caminhar até os fundos da casa e deparar-se com o desconhecido, além de sugerir os “efeitos do claro-escuro” (OLIVEIRA, 1985, p. 33) frequentes na arte barroca: “Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*” (LISPECTOR, 1998c, p. 30).

¹⁹⁰ Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. *O Lustre. O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 fev. 1946.

¹⁹¹ Cf. SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 32.

A pesquisadora aponta o uso de imagens retiradas de outras áreas do conhecimento, como a alquimia, geografia e biologia, as quais fizeram parte do repertório dos poetas barrocos e estão igualmente presentes na literatura clariciana. Oliveira aí identifica o “efeito de estranhamento” e “perplexidade” que tais imagens causam na escrita de *A paixão segundo G.H.*: “[...] exploram-se vários fatos revelados pela zoologia” (OLIVEIRA, 1985, p. 35), como detalhes anatômicos da cabeça, corpo e antenas da barata; além da menção ao “*planctum*”, termo pertencente às áreas da botânica e zoologia, à “célula-ovo”, “protoplasma” e “ectoplasma”.

Ainda são abordadas imagens que geram efeitos de profundidade “pela sugestão da multiplicidade na unidade” (OLIVEIRA, 1985, p. 15) e apresentam-se sob o signo da arte expressionista, permitindo um debate acerca da condição humana. São elas: “Os vários andares do edifício onde G.H. mora, as camadas arqueológicas estratificadas da terra [...] as cascas de uma cebola e as dezenas de camadas de tecidos que a biologia revela existir até nas antenas da barata” (OLIVEIRA, 1985, p. 15).

Assim, o transe de G.H. é representado por um conjunto de imagens interligadas, instituindo em seu plano de expressão o primado barroco por meio da anteposição de imagens diretamente associadas à noção de espelhamento.

Com respeito ao espelhamento, cabe ressaltar a leitura que faz Cláudia Nina em *A palavra usurpada*: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector (2003). Dois momentos deste estudo são interessantes para o que estamos tratando.

O primeiro é o item “Jogo de espelhos”, retirado do capítulo “Teatro de pantomima: *A cidade sitiada*”. Nele, a estudiosa propõe uma leitura da narrativa de *A cidade sitiada* (1949), caracterizando-a como “um jogo de espelhos”. A este raciocínio menciona o conjunto de imagens das primeiras cenas do romance, em que são apresentados ao leitor o subúrbio de São Geraldo e seus detalhes, que vão “desde a ponta da espada da estátua do guerreiro na praça até as cortinas de ferro que fecham as lojas” (NINA, 2003, p. 92). O detalhamento descritivo também é visto no interior da residência de Lucrécia Neves, em claro sinal simbiótico entre os raros acontecimentos do subúrbio e a quietude amorfa da casa da protagonista: “Existe uma correspondência especular entre as cenas externas e o mundo íntimo das personagens” (2003, p. 92).

Nesse sentido, o espaço do subúrbio reflete-se no comportamento de Lucrécia, configurando-se como uma espécie de amplificação do estado da personagem: “O mesmo silêncio que ecoa nas ruas reverbera na mente de Lucrécia e há uma consonância

perfeita entre a paupérrima comunicação que assombra a narrativa e as passagens descritivas [...]” (NINA, 2003, p. 92).

A especularidade ressoa ainda no restante dos capítulos, os quais refletem em miniatura toda a estrutura do livro: “A conexão entre o subúrbio e a casa é imediata” (NINA, 2003, p. 93).

Os apontamentos apresentados favorecem nosso entendimento quanto ao apartamento de G.H. Embora as trajetórias de Lucrécia Neves e G.H. sejam diversas, há uma consonância na dinâmica e no modo de abordagem de suas residências, na medida em que estas espelham suas moradoras. Na constante busca de um sentido para a existência corresponde a autorreflexão das personagens nas imagens de suas casas. Diz G.H.: “O apartamento me reflete. [...] Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento procede e promete outro” (LISPECTOR, 1998c, p.30). As imagens revestem a apreensão da espacialidade e, conseqüentemente, a condição humana de G.H. Este ponto de vista é compartilhado por Yudith Rosenbaum: “Desde já identificados, a narradora e seu espaço intercambiam características [...] Como duplo de si, sua casa parece espaço simbólico e sublimado, como toda arte, dos desejos e seus esconderijos recônditos” (1999, p. 156).

As imagens do apartamento e da protagonista são fusionadas, de modo a gerar uma dinâmica vertiginosa, que se aproxima do leitor, fisingando-o a cada capítulo, a cada cômodo visitado por G.H.

O segundo ponto que nos interessa no estudo mencionado é o capítulo “Atravessando o deserto: *A paixão segundo G.H.*”, em que a autora dedica-se inteiramente ao romance. Ela explica a metáfora contida no termo “deserto” e sua adesão à trajetória de G.H, sinalizando: “[...] é uma referência simbólica (e também bíblica) para o autoconhecimento. Vastas áreas de não-pertencer, isolamento, silêncio e alteridade, os desertos são o espaço de pensamento e meditação por excelência” (NINA, 2003, p. 136). Decorre deste ponto de vista o “deserto” enquanto imagem, exemplificado com o conjunto de textos denominados “escritos nomádicos”, nos quais “as palavras ecoam na vastidão e falham ao não conseguirem captar toda a profundidade da experiência que personagens/narradores empreendem” (NINA, 2003, p. 137).

De acordo com tal interpretação, é possível encontrarmos ressonâncias na narrativa de *A paixão segundo G.H.*, pois a personagem transcende a expressão verbal, procurando a todo o momento recuperar o encontro crucial com a barata. Porém, essa empreitada é impedida pela própria palavra, incapaz de comunicar e expedir a complexa

condição humana. Conforme afirma a ensaísta: “O silêncio não ocorre no vácuo, mas na plenitude de muitas palavras, tentando expressar o inexprimível” (NINA, 2003, p. 136).

O silêncio e o inexprimível também estão no horizonte de leitura de Jeana Laura Santos em *A estética da melancolia em Clarice Lispector* (2000). A ensaísta percorre a obra clariciana, identificando pontos de contato com a “escrita melanográfica”. No capítulo intitulado “Da propensão ao inconcluso”, Santos classifica o percurso de G.H. como “travessia dos extremos”, caracterizada por um movimento que desemboca no aspecto líquido ou fluido do texto.

Apoiando-se nas ideias de Julia Kristeva em *Sol negro: depressão e melancolia* (1989), a autora entende a trajetória de G.H. como elemento unido à aparente circularidade existente na obra, uma vez que é patente a recusa a qualquer forma fechada ou acabada (ao círculo). Nesse sentido, *A paixão segundo G.H.* estrutura-se na liquidez melancólica e inconclusa, cuja dinâmica revela o ato infinito de desmanchar-se para novamente construir-se, tecendo, assim, a escrita. No entedimento da autora, esta forma textual assemelha-se à linguagem melancólica, pois possibilita o encadeamento da palavra em ritmo repetitivo e monótono.

Esta operação é considerada por Santos como um trabalho da ordem do discurso, tendo em vista as extremidades do começo e do fim, as quais se encontram imbricadas “para que não se esgote a possibilidade de falar” (SANTOS, 2000, p. 100), em claro sinal de retomada e inconclusão. Esgarçada pelo fluxo e refluxo, a narrativa inscreve-se aberta, voltando-se sobre si mesma. Neste processo, há, portanto, a “releitura do velho para reconfiguração do novo” (SANTOS, 2000, p. 100).

Em “*La beauté kaléidoscopique*” (2013), artigo publicado no volume organizado por Maria Graciete Besse e Nádia Setti, Gabriela Garcia Hubard depara-se com o motivo da beleza presente em *Água viva* (1973), examinando se este corresponde ou não ao conceito desenvolvido pela filosofia kantiana: trata-se da beleza sem finalidade, não utilitária? Para responder à questão a ensaísta encontra respaldo no universo de argumentação que Jacques Derrida (1930-2004) concebeu como “desconstrução”, articulando-o com um dos temas de *Água viva*, a improvisação ou imprevisibilidade da escritura.

Hubard é inspirada por uma passagem de *Água viva* que se refere ao “caleidoscópio”: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano, mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (LISPECTOR, 1980, p. 14).

A essência contida no termo “caleidoscópio”, do grego *kalos* (belo), *eidos* (imagem ou forma) e *skopein* (olhar) ressalta o aspecto visual procurado pela narradora-pintora. Tal essência sublinha o movimento que produz combinações variadas e novas configurações na narrativa: “A transformação, as mudanças, o arranjo estrutural dos trechos, e mesmo, por analogia, a junção de diversos elementos, às vezes, heteróclitos” (HUBARD, 2013, p. 173, tradução nossa)¹⁹². Desse modo, a “beleza caleidoscópica”, tal como Hubbard nomeia, emprestando-a de uma imagem recorrente do texto clariciano, constitui uma espécie de aporia do infinito, com a necessidade de uma forma que espreita a improvisação, como ressalta a voz narrativa de *Água viva*: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia” (LISPECTOR, 1980, p. 23). Decorrente destas considerações, a autora empreende uma reflexão sobre o *telos*¹⁹³: “Como ler uma finalidade sem *telos*? Durante muito tempo, o *telos* teve a função de centro organizador, ou seja, o *telos* orienta e organiza” (HUBARD, 2013, p. 170-171, tradução nossa)¹⁹⁴. Assim, na obra clariciano, o *telos* seria desviado:

Nesse sentido, a finalidade sem fim conduz à desorganização que, desde *A paixão segundo G.H.*, mantém constantemente as contradições e os paradoxos que regem a literatura clariciano. Se G.H. busca preservar as convulsões criativas da desorganização, *Água viva* os re-apresenta: ‘Quero a experiência de uma falta de construção’, ‘Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver’, ‘Antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente’. (HUBARD, 2013, p. 171, tradução nossa)¹⁹⁵

Segundo a autora, os traços caleidoscópicos de *Água viva* descrevem um novo modo de escrita, que se anuncia de modo decisivo depois de *A paixão segundo G.H.* A “beleza caleidoscópica” faz sentido por convocar a estética do fragmento contínuo, que

¹⁹² Trecho original: “La transformation, les changements, l’arrangement structurel des morceaux, et même, par analogie, l’assemblage d’éléments divers, parfois hétéroclites” (HUBARD, 2013, p. 173).

¹⁹³ Dentre a proposta derridiana está a crítica da noção clássica de estrutura, mais especificamente ao logocentrismo, esclarecendo a noção de centro. Para o filósofo, a ideia de centro pode ser vinculada tanto dentro ou fora da estrutura: “Dentro, na medida em que o centro está na totalidade da estrutura, e fora porque o centro não pertence à totalidade, o que justifica o fato da totalidade ter o seu centro noutro ponto. Essa dupla possibilidade de o centro poder estar dentro ou fora da estrutura é o que lhe confere a possibilidade de ter, indiferentemente, os nomes de origem – *arché* ou fim – *telos*”. (GOULART, 2003, p. 12-13).

¹⁹⁴ Trecho original: “Comment lire une finalité sans *telos*? Pendant très longtemps, le *telos* a eu la fonction de centre organisateur, autrement dit, le *telos* oriente et organise” (HUBARD, 2013, p. 170-171).

¹⁹⁵ Trecho original: “En ces sens, la finalité sans fin conduit à la désorganisation qui, depuis *La passion selon G.H.*, maintient constamment les contradictions et paradoxes qui régissent la littérature lispectorienne. Si G.H. cherche à préserver les convulsions créatives de la désorganisation, *Água viva* les re-présente: ‘Je veux l’expérience d’un manque de construction’, ‘Il m’est soudain venu à l’esprit qu’il n’est pas besoin d’ordre pour vivre’, ‘Avant de m’organiser, je dois me désorganiser intérieurement’. (HUBARD, 2013, p. 171).

se desdobra em motivos infinitos: “As imagens do caleidoscópio anunciam mais que a simples subordinação à teoria da geometria; e nesse sentido, o caleidoscópio excede ou ultrapassa os limites estabelecidos” (HUBARD, 2013, 174, tradução nossa)¹⁹⁶.

A escrita fragmentada revela-se polissêmica, inaugurando um universo infinito, reiterado ciclicamente no discurso: “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (LISPECTOR, 1980, p. 97). Assim, as imagens emaranhadas confundem o final com o começo, engajando-se num todo.

Embora não focalize diretamente a narrativa de *A paixão segundo G.H.*, o artigo de Hubbard contribui para pensarmos acerca do elemento “caleidoscópico” e infinito presente na estrutura do romance. Na trajetória de G.H. as imagens se confundem, embaralhando o leitor pela fusão e espelhamento. Como veremos, G.H. espelha-se na barata, a qual revela, por sua vez, um duplo da empregada Janair. Além disso, as noções de espaço e tempo são amotinadas, invertendo posições e ideologias. O quarto, longe de ser apenas um espaço comum, não corresponde ao que G.H. imaginara, guardando um universo desconhecido dentro de sua própria casa ao revelar a dimensão de sua intimidade. No que tange ao tempo, permeia-se uma confusão quanto ao passado e futuro, já que a personagem ressalta a atualidade do momento:

De morrer, sim, eu sabia, pois morrer era o futuro e é imaginável, e de imaginar eu sempre tivera tempo. Mas o instante, o instante este – a atualidade – isso não é imaginável, entre a atualidade e eu não há intervalo: é agora, em mim. [...] – Entende, morrer eu sabia de antemão e morrer ainda não me exigia. Mas o que eu nunca havia experimentado era o choque com o momento chamado ‘já’. Hoje me exige hoje mesmo. Nunca antes soubera que a hora de viver também não tem palavra. A hora de viver, meu amor, estava sendo tão já que eu encostava a boca na matéria da vida. (LISPECTOR, 1998c, p. 78)

Na esteira do que indica Lucien Dallenbach (1979), teríamos a recorrência à *mise en abyme* retrospectiva, categoria “obrigada a conservar o equilíbrio entre o *já* da garantia e o *ainda não* da especulação”, na coexistência “da profecia e da recordação, da indução e da dedução” (DALLENBACH, 1979, p. 65). O teórico exemplifica com a narrativa de *Heinrich von Ofertingen*, de Novalis, já mencionada no primeiro capítulo deste trabalho. Cabe ressaltar no romance de Novalis a articulação de três tempos, a saber: o presente ou passado imediato; o passado propriamente dito e o porvir. Neste

¹⁹⁶ Trecho original: “Les images du kaléidoscope annocent plus que la simple subordination à la théorie de la géométrie; et en ce sens, le kaléidoscope excede ou dépasse les limites établies” (HUBARD, 2013, 174).

embaralhamento temporal “os acontecimentos formam uma sequência ininterrupta” (DALLENBACH, 1979, p. 65).

Da mesma forma é possível pensarmos a temporalidade absoluta de *A paixão segundo G.H.*, que se impõe de modo simultâneo, numa profusão de imagens:

E tudo isso – oh horror meu – tudo isso se passava no largo seio da indiferença... Tudo isso se perdendo a si mesmo num destino em espiral, e este não se perde a si mesmo. Nesse destino infinito, feito só de cruel atualidade, eu, como uma larva – na minha mais profunda inumanidade, pois o que até então me havia escapado fora a minha real inumanidade - eu e nós como larvas nos devoramos em carne mole. (LISPECTOR, 1998c, p. 121)

Nesse caleidoscópio, o enredo abismal avança e recua com as frases encadeadas, deslocando-se numa espiral cujas voltas envolvem e confundem o leitor, enlaçando-o ao labirinto, à beira de um impasse, sem quaisquer garantias. Sobressai o amálgama de presente, passado e futuro, ao modo da temporalidade mítica: “Não falta à visão de Clarice nem mesmo o tópico da máquina do mundo” (ARÊAS, 2005, p. 52).

Salientamos, com as vozes da crítica aqui consultadas, os aspectos de iteração e espelhamento presentes em *A paixão segundo G.H.*, os quais fazem parte da base teórica da *mise en abyme*. A seguir, adentraremos o apartamento de G.H., rastreando seus passos nesse labirinto especular, até o instante crucial e dramático com a barata.

4.3 Ápeiron¹⁹⁷

Após observar o fluxo de pensamento presente no primeiro capítulo, o qual, ao modo de um prólogo remissivo resume e anuncia a *via crucis* de G.H., o leitor entra em contato com o apartamento da personagem, adentrando os espaços ao acompanhar cada passo dado por ela. No segundo capítulo, G.H. ocupa-se em descrever os cômodos de sua casa, esforçando-se por recapitular os fatos ocorridos no dia anterior, ao mesmo tempo em que traça revelações acerca de si mesma: “Ontem de manhã quando saí da

¹⁹⁷ Termo grego da filosofia de Anaximandro de Mileto (611 a.C – 547 a. C), cujo significado é infinito, ilimitado ou indeterminado: “O eterno e o ilimitado, o *ápeiron*, está em constante movimento, e disso resulta uma série de pares opostos – água e fogo, frio e calor, etc – que constituem o mundo. Em virtude desse princípio, do caos evolui a ordem do mundo” (MEIER, 2014, p. 85).

sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim” (LISPECTOR, 1998c, p. 23).

Por meio do discurso de rememoração é que a protagonista tenta reproduzir o itinerário percorrido. Segundo Nádia Gotlib, “desde que tenha coragem de assumir este percurso – o de desviar-se em direção ao que a atrai – percorre-o com fidelidade, permanecendo nele, resistindo aos múltiplos motivos que por vezes inventa, para dali escapar” (1988, p. 174).

Assim, G.H. reflete sobre a sigla que envolve o seu nome, indicando: “É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes” (LISPECTOR, 1998c, p.25). Além de ocultar o verdadeiro nome, esta sigla emblemática causa distanciamento e ambiguidade ao leitor, revelando a porosidade do discurso da personagem. Ao mesmo tempo, reforça a união das instâncias de G.H. enquanto narradora e personagem, espelhando-as.

Benedito Nunes proporciona um argumento favorável por esse viés, quando observa a “acuidade reflexiva” das personagens claricianas. Para o crítico, tais personagens “obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível, e perdem-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia em que se miram” (NUNES, 1995, p. 105).

As palavras de Nunes fazem todo o sentido se lembrarmos que G.H se refere ao “espelho”, mencionando suas condições de vida anteriores à experiência crucial com a barata. Como ela mesma afirma, sentia-se vigiada por um olho, sinônimo de “verdade” ou “moral”: “Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens” (LISPECTOR, 1998c, p. 28). A passagem abre possibilidades para pensarmos o “motivo do olhar”, aspecto definitivamente não gratuito na obra clariciana: “O olhar no espelho já assinala o desdobramento do sujeito, que se vê como um outro, objetivo e impessoal” (NUNES, 1995, p. 107). Assim, o espelho é o responsável pela mediação do desdobramento da personagem com a barata. Tal movimento confirma a presença da metáfora especular na expressão e no conteúdo da obra, revelando, por vezes, a “psique” dos personagens, numa linguagem infinita: “ela [a linguagem] encontra em si a possibilidade de se desdobrar, de se repetir, de fazer nascer o sistema vertical dos espelhos, imagens de si mesma, das analogias” (FOUCAULT, 2006, p. 58).

A dificuldade da protagonista para verbalizar e dar uma forma à experiência percorre o espelhamento entre narradora e personagem, estendendo-se à própria narrativa, metamorfoseada em “espaço literário agônico” (NUNES, 1995, p. 168). Essa característica liga-se à “escritura errante” e “autodilacerada” da obra de Clarice Lispector, que permite o enfrentamento das personagens pela autora por meio da condição de *persona*. Como nos esclarece Benedito Nunes: “A escritora se inventa ao inventar a personagem. Está diante dela como de si mesma. [...] repercute, secretamente e em permanência a pergunta: – Eu que narro, quem sou?, numa réplica ao *Cogito* de René Descartes (‘Penso, logo sou’)” (NUNES, 1995, p. 169).

Em *Apocalypsis H.G.*, estudo publicado em 1984, o crítico Ettore Finazzi-Agró realiza uma leitura intertextual entre as narrativas *A paixão segundo G.H.* e *Dissipatio H.G.* (1973), de Guido Morselli (1912-1973). Ambos os livros iniciam-se pelo fim, trazem personagens iniciáticos na busca do eu, com base em eventos que se dão na vertigem, solidão e isolamento. É patente a perda de um centro egótico nos dois enredos.

A propósito da sigla G.H., Finazzi-Agró empreende uma reflexão, observando o efeito especular e inquietante, o qual confunde os papéis de autor e personagem nas duas obras. Para o crítico, as siglas H.G e G.H. remetem ao sintagma “Gênero Humano” por representarem iconicamente a anulação cabalística da linguagem como fator social: “A própria dissipação, em outras palavras, levaria à redução do sintagma *Humani Generis* à opacidade misteriosa e sugestiva de suas iniciais” (FINAZZI-AGRÓ, 1984, p. 20, tradução nossa)¹⁹⁸.

No que tange à narrativa clariciana, o crítico realiza uma análise criptográfica da sigla, sem perder de vista a identificação entre autor e personagem. Segundo ele, o dígrafo confirma uma dupla projeção que aí se oculta. Para exemplificar, recorre à sequência alfabética das iniciais C e L do nome Clarice Lispector, as quais se encontram com a sequência G-H em um salto de três letras:

$$C \rightarrow [D.E.F.] G.H. [I. J. K] \leftarrow L$$

Como letras centrais, G e H representam ponto de encontro dos extremos, mas também podem representar, “uma espécie de Deus oculto, a articulação originária, o

¹⁹⁸ Trecho original: “La dissipazione stessa, in altre parole, indurrebbe la riduzione del sintagma *Humani Generis* alla opacità, misteriosa e suggestiva, delle sue iniziali” (FINAZZI-AGRÓ, 1984, p. 20).

núcleo” (FINAZZI-AGRÓ, 1984, p. 22-23, tradução nossa)¹⁹⁹. Nessa perspectiva, tais termos assumem a realidade periférica da subjetividade. Invertendo o movimento sequencial, encontramos um movimento ambíguo, tanto centrífugo quanto centrípeto, no qual o nome da autora gera o da protagonista G.H. e é por ele gerado:

$$C [D. E. F] \leftarrow G.H. \rightarrow [I. J. K.] L$$

Convém recorrermos à leitura do crítico português Carlos Mendes de Sousa a respeito do exercício criptográfico de Finazzi-Agró. Sousa (2011) afirma tratar-se de uma “proposta bidirecional de leitura”, a qual confirma um mecanismo de dupla projeção: “se na personagem G.H. se pode encontrar um produto de C.L. (Clarice Lispector), também não se poderá negar que esta é um produto do ‘Gênero Humano’. Dir-se-á que se G.H. é Clarice, Clarice é G.H.” (SOUSA, 2011, p. 568).

Assim, a sigla emblemática contida no nome da protagonista aponta para uma realidade contaminada na ficção clariciana, na medida em que confunde autora e narradora, narrando uma travessia dificultosa para chegar à própria matriz do “Gênero” em direção à gênese: “A história de G.H. é a história de todos” (FINAZZI-AGRÓ, 1984, p. 27, tradução nossa)²⁰⁰.

Vale ressaltar o fato de que a experiência causadora de todo o mal estar em G.H. foi provocada por um reles inseto, a barata doméstica “*Periplaneta americana*, do gênero dos ortópteros e da família dos blastídeos” (NUNES, 1995, p. 60), responsável pela escolha da personagem a uma renúncia à própria individualidade.

Ainda quanto à questão da sigla, lembramos a definição de Gilda Marchetto²⁰¹ em nota de rodapé de sua dissertação de mestrado. A autora recorre à explicação do professor Carlos Daghlían, indicando: “[...] G. refere-se ao gênero da barata ‘Germânica’ e H. à ‘Hexópoda’, uma espécie de barata. Portanto, o gênero corresponderia ao prenome e a espécie ao nome da família” (MARCHETTO, 2002, não paginado).

De todas as leituras aqui realizadas, importa-nos assinalar a sigla emblemática como um jogo de espelhos entre a narradora e a personagem G.H., considerando, na esteira de Benedito Nunes, a identificação da própria autora. A travessia realizada por G.H. impõe a todo o momento a necessidade de nos voltarmos ao motivo do espelho,

¹⁹⁹ Trecho original: “una sorta di Deus absconditus, l’articolazione originaria, il núcleo” (FINAZZI-AGRÓ, 1984, p. 22-23).

²⁰⁰ Trecho original: “La storia di G.H. è storia di tutti” (FINAZZI-AGRÓ, 1984, p. 27).

²⁰¹ Cf. MARCHETTO, Gilda. *Uma poética do espaço: A paixão segundo G.H.* (dissertação) (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/IBILCE. São José do Rio Preto, 2002.

patente não apenas em *A paixão segundo G.H.*, mas em muitas outras de Clarice Lispector. A partir desse contexto lembramos o conto “A imitação da rosa”, da coletânea *Laços de família* (1960). Logo no início da narrativa, ao olhar-se ao espelho à procura de sua autoimagem, a personagem Laura subjuga-se por não ser mãe, ou melhor, por não “ser”:

Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas [...] Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (LISPECTOR, 1979, p. 36)

A especularidade permite que Laura desdobre-se em sua interioridade. Na posição de espectadora de si e do mundo, a personagem possui uma vida de simulacro ou coisificação, tal como G.H. O espelho permite, então, que ela se afaste do sistema social a que está exposta, na tentativa de renovação de si mesma. Como já dissemos, na literatura clariciana, o espelho pressupõe a força e a potencialidade do olhar: “o espelho é um objeto que ganha mais sentido quando correlacionado com outros tópicos através de um sistema da contiguidade: os olhos, os animais, eu X outro” (SANT’ANNA, 2013, p. 98).

Nesse sentido, será útil refletirmos acerca deste objeto em *A paixão segundo G.H.* não apenas com relação ao amálgama de narradora e personagem, mas também quanto ao confronto pelo jogo de olhares entre G.H. e a barata, G.H. e Janair, barata e Janair. Voltaremos a esta questão mais adiante.

Por enquanto desejamos abordar a relação de cópia ou paródia que a escultora G.H. mantém consigo mesma ao apresentar-se aos leitores:

Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira – como naquele momento em que ontem de manhã estava sentada à mesa do café – quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo ‘como se não fosse eu’ era mais amplo do que se fosse – uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção. [...] Enquanto eu mesma era, mais do que limpa e correta, era uma réplica bonita. (LISPECTOR, 1998c, p. 31)

Surpreende, no fragmento acima, a caracterização de G.H. como “réplica bonita”, ao mesmo tempo em que ressalta o uso de uma aspa à esquerda e à direita da personagem. Tais aspectos apontam a ironia utilizada ao se apresentar ao leitor com a frivolidade de uma existência calcada na réplica, na cópia, na citação da citação, ou seja,

na falta de originalidade e em tudo o mais que seja sinônimo de inércia e inexpressividade, fatores que se refletem até mesmo na sua profissão: “[...] a mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo” (LISPECTOR, 1998c, p.26). Pode-se dizer que a passagem aborda a máscara social que a personagem veste, espécie de farsa a que está condicionada: “O sujeito que se assiste viver coloca-se no cenário exterior em que o colocaram os outros” (NUNES, 1995, p. 108).

A existência como “réplica” traduz ainda outros momentos no texto, como em:

O pré-clímax foi talvez até agora a minha existência. [...] À mesa do café eu me enquadrava com meu robe branco, meu rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples. De mim irradiava-se a espécie de bondade que vem da indulgência pelos próprios prazeres e pelos prazeres dos outros. Eu comia delicadamente o meu, e delicadamente enxugava a boca com o guardanapo. (LISPECTOR, 1998c, p. 28-32)

Cabe ainda assinalar uma observação quanto ao termo “aspa” utilizado pela narradora em sua apresentação. Na passagem acima transcrita, ela o enuncia no singular: “sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim” (LISPECTOR, 1998c, p. 31). Já o termo “aspas” no plural aparecerá em mais três momentos no texto: “A espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está entre aspas” (LISPECTOR, 1998c, p. 31)/ “Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente” (LISPECTOR, 1998c, p. 31)/ “era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim” (LISPECTOR, 1998c, p. 42).

Para além do sentido recorrente de sinal ortográfico indicador de citação (aspas), o termo “aspa” no singular ganha significados que interessam diretamente a este estudo. Na linguagem heráldica, a “aspa” ou “sautor” significa uma peça do escudo formada por duas partes, a banda e a barra, dispostas em diagonal, as quais ocupam, respectivamente, os ângulos direito e esquerdo. Trata-se de uma espécie de cruz em forma de X, que atravessa o escudo²⁰². Esta forma é frequente em diversas bandeiras, como por exemplo, a da cidade do Rio de Janeiro, da Escócia e da Jamaica. Também é conhecida como “Cruz de Santo André”, devido à crucificação do santo de mesmo nome, que, em respeito à memória cristã, teria desejado sua imolação na *crux decussata* (do latim “cruz em forma de X”), diferente da que foi utilizada por Cristo.

²⁰² Cf. ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins. *op.cit.*

Tais apontamentos confirmam o que estamos tratando, visto que as imagens heráldicas estão no cerne de toda a discussão teórica da *mise en abyme*, como procuramos mostrar no primeiro capítulo deste trabalho. Desde Gide, a imagem do brasão evoca noções de profundidade e infinito: “Órgão de um retorno da obra sobre ela mesma, a *mise en abyme* aparece como uma modalidade da reflexão” (DALLENBACH, 1977, p. 16, tradução nossa)²⁰³.

Parece pertinente, portanto, reconhecer a especularidade na identificação criada entre G.H. narradora e G.H. personagem, ainda que o leitor tome contato com aquela que já passou por toda a experiência. O jogo de máscaras procura recriar a experiência, tecendo uma narrativa multifacetada e paradoxal: “Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente” (LISPECTOR, 1998c, p. 31). Assim, esse jogo pode ser complementado pela carga simbólica do termo “aspa” da heráldica, formalmente representado por um X, o que certamente nos conduzirá à presença do quiasmo no romance de Clarice Lispector. Nas palavras de Nádja Gotlib:

O que o discurso narrativo traz é, pois, uma prova de resistência de levar às últimas consequências o fio desta experiência – até o ponto máximo, vértice de um sistema especular, um X em que ocorre o encontro de opostos, a partir do qual um dos pólos continua o seu percurso, ao contrário, no reflexo: abranda-se a experiência extraordinária em direção à trivialidade dos acontecimentos. (GOTLIB, 1988, p. 170)

Nesse sentido, o enquadramento de G.H. com “robe branco”, “rosto limpo e bem esculpido”, “corpo simples” soa irônico ao leitor, na medida em que se assemelha à composição da personagem como uma estátua clássica, cuja brancura de formas e inércia de movimentos acentuam a ironia e a frivolidade que a envolvem.

Sobre esses aspectos retomamos as posições de Olga de Sá (1993) quanto ao que chama de “pauta do irônico” e “reversão paródica” em *A paixão segundo G.H.* Salientando a “glosa da vida” de G.H. como “duplicata”, ela sugere:

Lúcida em relação a si mesma, G.H. não representará a paródia de seus próprios limites? Não terá a ficcionista sobrecarregado esta personagem quase frívola com suas radicais intuições sobre o ser, para sorrir de si mesma? No contexto da civilização moderna, no amorismo dessa escultora, não estará ela projetando sua própria figura, ‘escritora amadora’, cuja paixão pela forma ela parodia na

²⁰³ Trecho original: “*Organe d’un retour de l’oeuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la réflexion*” (DALLENBACH, 1977, p. 16).

paixão por arrumar, e cujas reflexões e angústias metafísicas ironiza? (SÁ, 1993, p. 129)

Tais questionamentos encerram a linha da “travessia do oposto” da personagem, ou seja, a trajetória de uma personagem que nada traz dos conhecidos heróis, que se “deseroiza”, confirmando um itinerário de posições invertidas, uma paródia às avessas, cuja imanência sobrepõe-se à transcendência.

A presença parodística guarda também a reflexão metalinguística por parte da narradora, a qual, por meio da escultura, da cópia, deseja dar forma ao seu relato e recuperar, a duras penas, o transe que a perturbou. Por isso, procura obter o sentido das palavras: “Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada, recebia-o com o que havia dentro de meus olhos nas fotografias; só agora sei de como sempre estive recebendo o sinal mudo” (LISPECTOR, 1998c, p. 35).

A prosa de G.H. constitui-se pela rememoração dos fatos do dia anterior ao discurso, em atividade de retomada. Portanto, enquanto narradora, tem “consciência de seu procedimento”, já que “por trás do ser questiona sempre os horizontes da narrativa” (SÁ, 1993, p. 128). É nesse ponto, pois, que consideramos cabível recuperar a importância da *mise en abyme* enquanto expediente teórico potencial, que emprega a reflexividade a fim de espelhar e desdobrar o enredo, considerando as instâncias de enunciação e enunciado: “ela [*mise en abyme*] estende o seu poder de irradiação a todo o romance, que sacraliza e destemporaliza até fazer dele uma gesta situada *in illo tempore*” (DALLENBACH, 1979, p. 58).

O estado de abismo e periclitância que envolve o ser de G.H. conjuga-se com as imagens dos demais cômodos de sua casa, fornecendo um movimento vertiginoso. Ao descrever seu apartamento, ou seja, a casa onde em “semiluxo” vive, ela apresenta ao leitor um espaço contrastante: “O apartamento me reflete. [...] Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada ‘cobertura’. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade” (LISPECTOR, 1998c, p. 30).

A relação de cumplicidade reflete-se em cada aposento percorrido, encerrando uma experiência transgressora: “Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita” (LISPECTOR, 1998c, p. 30).

A relação de G.H. com o apartamento, calcada na cópia, na duplicata do ambiente, contribui sorrateiramente não só com o entendimento da *mise en abyme*, mas

também com a movência de textos, elemento constante na gênese, no processo de criação de Clarice Lispector.

A personagem delineia um plano de arrumação para a limpeza da casa, sinalizando:

Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento. [...] Depois da cauda do apartamento, iria aos poucos ‘subindo’ horizontalmente até o seu oposto que era o *living*, onde – como se eu própria fosse o ponto final da arrumação e da manhã – leria o jornal, deitada no sofá, e provavelmente adormecendo. (LISPECTOR, 1998c, p.34)

O ato de faxinar o apartamento começando pelo “fim” ou “cauda” indica a inversão na tomada da espacialidade, além de apontar para um importante movimento. Para o que estamos tratando, esse esboço feito por G.H. propicia, ainda que de forma velada, as potencialidades de uma ação que se mostra fortuita, porém, esconde o próprio movimento de infinitude patente na obra, o qual encontra respaldo nos travessões iniciais e finais, que entrecortam a narrativa, unindo o fim ao começo. A vertigem desse movimento encontra representação maior na matemática, cuja grafia é o sinal curvo ∞ , em clara representação numérica de propriedades contínuas, as quais contêm uma infinidade de elementos. No que tange às artes plásticas, encontra lugar nos pontos de fuga imaginários, sugerindo distâncias infinitas, inalcançáveis que são aos espectadores, conforme já demonstramos com a obra de Escher.

Nessa perspectiva, a dinâmica do fim para o começo implica ir dos fundos da casa – parte velada e recôndita do ser, lugar que abriga o inumano, a sujeira – para ser completada em direção ao *living*, área social, asseada, porém, falsa e mascarada, responsável por manter a personagem dentro de um “sistema”: “[...] receio começar a ‘fazer’ um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema” (LISPECTOR, 1998c, p. 15). Portanto, tal dinâmica sugere a inversão de ordem pautada no sistema social, além de propiciar o movimento vertiginoso, dir-se-ia *en abyme*, do fim ao começo do apartamento, objetivando a tomada de consciência da protagonista em busca de outra verdade.

À socapa, essa escolha de G.H. sugere uma relação proeminente com as chamadas “fugas de Bach”. Na nomenclatura musical, a “fuga” remonta à música barroca e constitui uma composição de caráter polifônico e iterativo, uma vez que o tema principal é repetido por diversas vozes contrapostas, as quais, em outras tonalidades, continuam o seu desenvolvimento, de modo sucessivo, ilustrando um procedimento de espelhamento na música. Assim, explicita uma espécie de

“desdobramento de um discurso musical”, regrada pela “resolução horizontal e vertical dos problemas sonoros” (WISNIK, 1989, p. 52 apud PASSOS, 2006, p. 90). Sobressai destas resoluções, um “movimento caleidoscópico, em que os contrários ecoam entre si e se espelham até se revelarem como reverberações defasadas do mesmo” (WISNIK, 1989, p. 52 apud PASSOS, 2006, p. 91). A técnica de Bach percorre ainda, as chamadas “fugas-espelho”, as quais se caracterizam por um “par de fugas”, construídas pelos motivos rectus, tomado como original e Inversus, construindo, por sua vez, a inversão.

Na extensa obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750) encontram-se as chamadas “Paixões bachianas”, série de peças inspiradas nos “corais dos hinários luteranos e pequenos comentários de trechos bíblicos” (PASSOS, 2006, p. 62). De tais composições, destaca-se a *Paixão segundo São Mateus* (1727), tida por muitos estudiosos da música como a peça de maior representatividade da carreira do músico. A obra relata o martírio de Cristo e foi composta a partir dos capítulos 26 e 27 do texto bíblico de Mateus. Em sua estrutura estão sessenta e oito números, com alternância de diversas vozes.

Como se vê, o compositor alemão demonstrava afeição pelos espelhamentos e inversões, utilizando-as como estratégias de sua prática musical. A partir do exposto, consideramos ser possível um diálogo entre o procedimento fugático da arte de Bach e a escrita de *A paixão segundo G.H.* A determinação de G.H. de faxinar sua casa partindo dos fundos até a subida horizontal representada pelo *living* enceta um itinerário invertido, cujas oposições, como já dissemos, não decorre somente do espaço, mas também da apreensão do sujeito, pois a personagem está dividida entre a entrega ao inumano e o desejo de se manter no mundo tranquilo de apoio da “terceira perna”. Ao modo de uma “fuga em espelho”, Clarice Lispector nos apresenta a errância de G.H. na *via crucis* encenada em sua própria casa, procedimento que possibilita a longa introspecção da personagem até o momento crucial de encontro/confronto com a barata.

Nesse ponto convém lembrarmos as palavras de Benedito Nunes acerca do “método” de composição da autora: “Era um método semelhante ao de certas criações musicais que desabrocham em torno de um ou de muitos temas, conduzindo a linhas diferentes de variações numa só tonalidade” (NUNES, 1988, p. 35). O crítico poderia estar abordando as “fugas-espelho” de Bach presentes na escrita de Clarice Lispector, tal como fez Raymond Queneau com as variações infinitas dos *Exercices de Style* depois de ouvir Bach.

A sensação vertiginosa estende-se de modo gradual ao restante do trajeto, na medida em que G.H. vai adentrando cada cômodo do apartamento. Dessa forma, a personagem atravessa a cozinha e a área de serviço, local em que observa a queda de seu cigarro, ato furtivo e, ao mesmo tempo, indicador de transgressões para a protagonista. Na cobertura de seu edifício, G.H. contempla o cenário de imagens: “O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e *canyons*” (LISPECTOR, 1998c, p. 35). Pela riqueza imagética que congrega, a área já anuncia a derrocada de G.H. ao inumano, a instâncias mais profundas de seu ser.

Continuando sua peregrinação, G.H. avança mais um pouco e atinge o “corredor escuro”. Trata-se de um espaço de passagem, no limiar entre a parte mais elegante da casa e o seu *bas-fond*, promovendo a entrada para o desconhecido da personagem, o quarto da empregada. Um primeiro confronto margeia a experiência da personagem, frustrando suas expectativas, uma vez que o quarto estava limpo, bem diferente do que esperava encontrar: “É que em vez da penumbra confusa que esperava, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se” (LISPECTOR, 1998c, p.37).

Perplexa diante do que vê, G.H. reage, sentindo a imensidão do quarto:

É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia. (LISPECTOR, 1998c, p. 45)

A sensação abismal toma conta de G.H. no espaço do quarto, que tem suas dimensões potencializadas. A força deste espaço desconhecido na própria casa da personagem parece antecipar a violência e o poder contidos na barata, ser que se oculta dentro do armário. O quarto apresenta múltiplos níveis de realidade para G.H.: o *bas-fond* de sua casa, o quarto da empregada, o cômodo para “função de dormida e depósito de trapos”, porém, é o lugar de dimensões infinitas, um “enorme vazio”, um “minarete”, cuja extensão era ilimitada, acima do nível do apartamento.

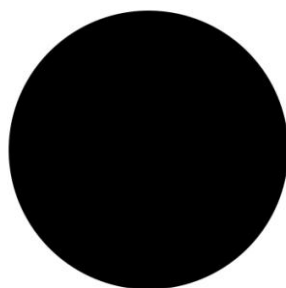
Diante das inúmeras nomeações dadas por G.H. a este espaço, desejamos abordar a figura geométrica do “quadrilátero”, polígono de quatro lados, o qual, juntamente ao triângulo de três segmentos anteriormente referido e aos círculos feitos de miolo de pão, percorre o discurso da personagem. Tais figuras conferem ao texto o aspecto lúdico e matemático do jogo *en abyme*, na medida em que são introduzidas

gradualmente na narrativa, sinalizando uma crescente de emoções da protagonista, semelhante à lógica contida nas caixas chinesas ou *matrioskas*, em que vão se desvelando umas depois das outras.

Conforme já indicamos, a figura do “prisma” foi inserida na ilustração teórica da *mise en abyme* por Veronique Labeille (2011). Em suas proposições, Labeille afirmou que esta figura fornece, pela flexibilidade de suas formas, possibilidades maiores do que o espelho quanto à contemplação de ângulos diferentes, pela duplicação e bifurcação aí contidas.

Entretanto, diante da complexidade do texto de Clarice Lispector e da impressão vertiginosa de G.H. frente ao espaço do quarto, cômodo fulcral para a narrativa, propomos a figura do “quiliágono”²⁰⁴, um polígono de mil lados, estudado pelo matemático grego Arquimedes de Siracusa (287 a.C-212 a.C). O “quiliágono” despertou a atenção do filósofo René Descartes (1596-1650) nas *Meditações*, utilizando-o como exemplificação de sua análise acerca da limitação da imaginação e da vastidão do entendimento. Quanto à primeira, Descartes relaciona-a com a intelecção, usando a figura do “triângulo” como exemplo, ou seja, ao imaginarmos um “triângulo” concebemos “pela força interior do espírito” (DESCARTES, 1973, p. 138 apud OLIVEIRA, 2009, p. 25), que nos permite a visualização. No entanto, ao pensarmos em um “quiliágono” não podemos ver ou precisar todos os seus mil lados com os “olhos do espírito”, pois a alma “não pode traçar assim mil pequenas linhas e lhes dar uma figura no cérebro, a não ser confusamente” (DESCARTES, 1973, p. 138 apud OLIVEIRA, 2009, p. 26). O resultado desta operação é que a alma não imagina distintamente a figura do “quiliágono”, apenas a concebe, resultando vasta e transcendente.

Figura 23: *Chiliagon* (2012), de Alena Kotzmannova. Fat Gallery, Brno.



Fonte: Disponível em: www.janserych.com (Acesso em 03 de março de 2015)

²⁰⁴ Do grego, “*Khilion*” (mil), “*gonos*” (ângulo).

A grandeza da experiência de G.H, tal como a dimensão vertiginosa de um “quiliágono”, não consegue ser transposta ou verbalizada, mas somente transcendida. Assim, julgamos o “quiliágono” metaforicamente como uma forma capaz de “traduzir” a experiência não traduzível da personagem. Esta experiência será intensificada na trajetória da ficção clariciana com *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), conforme afirma Benedito Nunes: “Percebe-se o reflexo, o eco de G.H. sobre Lori: introspecção abismal, sensibilidade para o nada, envolvimento pelo silêncio, sedução do indizível [...]” (NUNES, 1995, p. 81).

A vertigem metafísica leva G.H. a redimensionar o espaço, sinalizando um universo de reflexos e imagens que se abrem:

Eu já havia conhecido anteriormente o sentimento de lugar. Quando era criança, inesperadamente tinha a consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na terra que se achava no Mundo. Assim como em criança, tive então a noção precisa de que estava inteiramente sozinha numa casa e que a casa era alta e solta no ar, e que esta casa tinha baratas invisíveis. (LISPECTOR, 1998c, p.50)

A enumeração dos lugares passa pela construção abismal e é permeada pela rememoração/criação de G.H. apresentando cenários e tempos diversos. O crítico Benedito Nunes discute esta questão:

O quarto de G.H. está dentro do edifício, o edifício na cidade, a cidade no país, o país no continente, o continente no universo, o universo etc. Os lugares são pontos que só existem em relação a outros pontos, e todos formam imagens permutantes, que representam uma totalidade indivisa, vasta e indefinida. (NUNES, 1969, p. 115)

A propósito da indivisibilidade e descontorno dos lugares no texto clariciano, liga-se a figura da fita, banda ou anel de *Moebius*, um experimento da topologia criado pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Moebius (1790-1868). Nesta fita, obtém-se um espaço topológico, no qual é possível passar “de um lado para o outro de uma faixa que aparentemente tem dois lados sem, contudo, jamais atravessar um bordo” (PEREIRA, 1998, p. 16). De acordo com esta perspectiva, centro e exterior constituem uma única instância e ocupam um mesmo espaço. Esse modelo nos permite compreender a dinâmica de *A paixão segundo G.H.* e seu movimento de continuidade: “[...] a experiência de G.H. define-se por dois limites, um e outro unidos e contínuos como numa fita de *Moebius*: ser existido num plano de imanência, e, porque existe, afetar de dúvida todo o existente” (DIOGO, 1993, p. 47).

Figura 24: *Laço de Moebius I* (1961), de M.C. Escher



Fonte: (ERNST, 1991, p. 99)

Pode-se dizer que a enumeração dos lugares corresponde a uma macrossequência em que o discurso surge desdobrado, instaurando uma rede figurativa expansiva de palavras que se repetem e se cruzam. Daí a sensação de “*déjà-vu*”, que invade o leitor ao acompanhar G.H. em seu trajeto. A progressão da narrativa aposta, portanto, em algo semelhante a um *puzzle* de G.H. e sua casa.

Na sequência vertiginosa de espelhamentos, G.H. encontra um desenho feito a carvão numa das paredes do quarto. Trata-se de contornos de um homem, uma mulher e um cão, seres vazios deixados pela empregada G.H. A personagem sente-se julgada: “E as medidas, as medidas ainda eram as mesmas, eu senti que eram, eu sabia que nunca passara daquela mulher na parede, eu era ela” (LISPECTOR, 1998c, p. 40).

O desenho hierático transforma a percepção de G.H., que procura captar a própria subjetividade, iniciada que está em busca de seu ser. Abre-se, então, uma rede de paisagens longínquas que atinge a Ásia Menor, Mesopotâmia, Egito, Estreito de Dardanelos, épocas pré-históricas, em dimensão semelhante aos mil lados impossíveis de um quiliágono: “[...] agora sim, eu estava realmente no quarto. Tão dentro dele como um desenho há trezentos mil anos numa caverna” (LISPECTOR, 1998c, p.65). Este mergulho em direção ao imaginário opera-se ao modo de um relance e tem a retração de imagens como base: “regressão a um tempo ou a fora de um tempo originário – em outros termos: à ordem mesma de elementaridade” (DALLENBACH, 1987, p. 73, tradução nossa)²⁰⁵.

As metáforas em contínua expansão chegam até a barata. A personagem a observa atentamente, defrontando-se com o abismo de si, numa espécie de transe:

Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada

²⁰⁵ Trecho original: “*régression à un temps ou à un hors-temps originaire – en d’autres termes: à l’ordre même de l’élémentarité*” (DALLENBACH, 1987, p. 73).

olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira. (LISPECTOR, 1998c, p. 56)

Nesse itinerário, cada passo constitui uma dualidade na medida em que G.H. percorre o dificultoso caminho de adentrar, em sequência, o quarto da empregada, o armário e, finalmente, a barata. Exposta assim, a arquitetura *en abyme* ganha contornos mais nuançados, vertiginosamente inserindo a imagem de um espaço dentro de outro.

O exercício do olhar é recortado pela *mise en abyme*: “cada olho reproduzia a barata inteira”. Há uma troca, um intercâmbio de olhares entre G.H. e o inseto. A barata torna-se uma construção em abismo, que seduz G.H.:

E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. Talvez as cascas fossem as asas, mas então ela devia ser feita de camadas e camadas finas de asas comprimidas até formar aquele corpo compacto.

A experiência significava a entrega de G.H. ao chamado, ao caminho da transcendência feito pela via da imanência. Cascas e mais cascas, camadas e camadas do inseto, um desdobramento que fascina G.H. Contudo, trata-se de um fascínio de horror, que culminará na ingestão das entranhas da barata, matéria que a assusta e lhe foge ao controle. Conforme sinaliza Nádia Gotlib:

As tantas camadas de sentido que a narradora vai descascando, tal como as ‘cascas’ da barata, desenham, na própria estrutura da obra, o desvencilhar-se do convencional em direção ao original, dando voz ao feio, seco, mágico, difícil. (GOTLIB, 1988, p. 174-175)

A ideia de Gotlib em torno das “camadas de sentido” ligadas às “cascas da barata” é útil para pensarmos o procedimento que remete à multiplicidade do texto discutida também por Roland Barthes: “[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico, mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se contestam escrituras variadas” (BARTHES, 2004, p. 62).

O processo de escrita é aqui gradual e penoso, desenvolvido de forma meticulosa por etapas bem definidas, as quais representam “dualidades em cotejo, embatendo-se, uma, o contrário da outra, até um ponto de encontro e de contato, a partir do qual continuam seu percurso, especularmente, no avesso, no contrário, excluindo-se e identificando-se [...]” (GOTLIB, 1988, p. 173).

A caracterização que G.H. faz da barata vai se sobrepondo vertiginosamente à imagem da empregada Janair, ou seja, um rosto negro sem contorno, com a boca marrom e os olhos pretos, que, mesmo ausente permanece no quarto:

[...] o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. [...] vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua. (LISPECTOR, 1998c, p. 41)

Como um duplo do inseto, a empregada reina no espaço e na interioridade da patroa, ao modo de uma cópia revisitada. Como escultora que é G.H. tenta dar forma ao caracterizar a empregada: “A lembrança da empregada ausente me coagia [...] Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (LISPECTOR, 1998c, p. 40).

Configura-se uma relação antagonica, em que a duplicidade parece evocar e provocar ao mesmo tempo. A serviçal é finalmente percebida como outro, como a esfera diferente, cuja não aceitação transforma-se numa espécie de rivalidade para G.H.: “Coagida com a presença que Janair deixara de si mesma num quarto de minha casa, eu percebia que as três figuras angulares de zumbis haviam de fato retardado minha entrada como se o quarto ainda estivesse ocupado” (LISPECTOR, 1998c, p. 41).

No entanto, G.H. perceberá que Janair, a serviçal de traços de “rainha africana”, a completa. Ela se incomoda quanto à paisagem vista pela janela, que a empregada tivera no cômodo: “Aquele Janair nunca, pois, havia fechado a janela? Aproveitara mais do que eu da vista que se tinha da cobertura” (LISPECTOR, 1998c, p. 42).

A partir daí o texto valorizará a luminosidade que emana do quarto, incomodando cada vez mais a protagonista: “No resto da casa o sol se filtrava de fora para dentro, raio ameno por raio ameno, resultado do jogo duplo de cortinas pesadas e leves. Mas ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol [...]” (LISPECTOR, 1998c, p. 42-43). Enquanto G.H. vivia entre “penumbras e luzes úmidas”, a empregada desfrutara da luz e da vida contida naquela área. Como afirma Daniela Kahn: “O eu ávido e voraz, que busca o universo no alheio, não se dá conta de que esse rico universo é, na verdade, o seu próprio, que ele transfere para o outro, e não o universo do outro” (KAHN, 2005, p. 69).

Após ser tomada pela hostilidade, G.H. dá início ao transe, ao surto que a levará à massa branca, ao cerne da barata, ao âmago da “noiva de pretas jóias”, espécie de miniatura da empregada: “E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto” (LISPECTOR, 1998c, p. 49).

Nessa arquitetura circular e *en abyme*, a protagonista encerra, então, a prova-limite de sua peregrinação: “É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata” (LISPECTOR, 1998c, p. 178). Assim, ver não é suficiente para G.H., é preciso comer, provar da vida que emana da barata: “Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la” (LISPECTOR, 1998c, p. 166). Suscita daí uma reflexão entre as palavras “saber” e “sabor”, as quais partilham sentidos em sua etimologia, recorrendo uma à outra. A ligação de tais palavras já fora observada por Barthes, que explicitou: “sal das palavras”, “as palavras têm sabor” (BARTHES, 2007, p. 20). Essas possibilidades de sentido podem ser observadas na passagem abaixo, quando a narradora refere-se à insipidez da “batata”, não por acaso, palavra muito parecida com “barata”:

Eu antes precisava de tempero para tudo, e era assim que eu pulava por cima da coisa e sentia o gosto do tempero. Eu não podia sentir o gosto da batata, pois a batata é quase a matéria da terra; a batata é tão delicada que - por minha incapacidade de viver no plano de delicadeza do gosto apenas terroso da batata - eu punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva. Porque o material vivo é muito inocente. (LISPECTOR, 1998c, p. 154-155)

O espelhamento está presente não só no desdobramento dos sujeitos, como também na repetição interna das palavras, como recurso paralelístico, propiciando um jogo de palavras. Como se nota em:

Nunca antes soubera que **a hora de viver** também não tem palavra. **A hora de viver**, meu amor, estava sendo tão já que eu encostava a boca na matéria da vida. **A hora de viver** é um ininterrupto lento rangido de **portas** que se **abrem continuamente** de par em par. Dois portões se abriam e nunca tinham parado de se **abrir**. Mas **abriam-se continuamente** para - **para o nada?** **A hora de viver** é tão infernalmente inexpressiva que é **o nada**. Aquilo que eu chamava de “**nada**” era no entanto tão colado a mim que **me era... eu?** e portanto se tornava invisível como **eu me era** invisível, e tornava-se **o nada**. **As portas** como sempre **continuavam a se abrir**. (LISPECTOR, 1998c, p. 78-79, grifo nosso)

O fragmento acima exemplifica a relação intertextual denominada “isotopia”, caracterizada como a “reiteração sintagmática de elementos semânticos idênticos,

contíguos ou equivalentes, facultando um plano homogêneo de leitura de um texto” (REIS; LOPES, 1988, p. 167). A categoria também foi abordada por Laurent Jenny como aspecto importante para a intertextualidade, por operar “uma montagem de natureza mais estilística do que narrativa” (JENNY, 1979, p. 35).

Nessa perspectiva, a escrita de *A paixão segundo G.H.* obedece internamente a uma aura de repetição, anunciada na estrutura desde o prólogo da obra, por meio do encadeamento das frases, além de propor, implicitamente, ao leitor, possibilidades operatórias de um modo de ler a obra. Não é demais dizer que o paralelismo foi anunciado desde as receitas de como eliminar baratas, numa cadeia de palavras repetidas e espelhadas umas nas outras. Segundo Affonso Romano de Sant’anna: “[...] não só os capítulos compõem a árvore narrativa saindo um do outro, mas os próprios parágrafos são alongamentos um do outro, como se de cada parágrafo brotassem novos significantes” (SANT’ANNA, 1988, p. 252). Tal procedimento pode ser graficamente representado ao modo de um “deslizamento de significantes” na camada textual.

Nas palavras de Lucien Dallenbach, este procedimento repetitivo conta com uma dinâmica próxima ao anel de *Moebius* ou a serpente *Ouroboros*, em que as palavras, por meio da *mise en abyme*: “[...] torcendo-se e distorcendo-se sem trégua para cercar o texto em suas reviravoltas e tornar indefinidamente permutáveis *mise en abyme* e narrativa, conteúdo e contido, interior e exterior” (DALLENBACH, 1977, p.192, tradução nossa)²⁰⁶.

Desdobrando-se sobre si mesmo, o texto eleva-se em espiral, ao princípio intermediário entre a zona da palavra e do silêncio: “Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. [...] a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio” (LISPECTOR, 1998c, p. 175-176).

Tal como “uma massa que vai espalhando sobre o papel em círculos concêntricos. Em espiral ou espirais” (SANT’ANNA, 1988, p. 238), o livro se fecha e se abre, preparando o seu início: “[...] A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro _ _ _ _ _” (LISPECTOR, 1998c, p. 179). A rede é, então, refeita, retornando ao ciclo inicial, alternado entre o exprimível e o inexprimível, palavra e silêncio, ordem e caos, mulher e barata, organização e desorganização. A matemática espiralada, tendendo ao infinito mostra sua força na estrutura de *A paixão segundo*

²⁰⁶ Trecho original: “se tordant et se distordant sans trêve pour enfermer le texte dans ses virevoltes et rendre indéfiniment permutable *mise en abyme* et récit, contenu et contenant, intérieur et extérieur” (DALLENBACH, 1977, p.192).

G.H., de modo a recapitular também a geometria de como tecer e destecer um romance. Como nos ensina Barthes:

O simbolismo da espiral é oposto ao simbolismo do círculo; este é religioso, teológico, aquela, como círculo desviado para o infinito, é dialética: na espiral, as coisas voltam, mas em um outro nível: há retorno na diferença, não repetição na identidade. (BARTHES, 1990, p. 198)

4.4 Retomadas

A convergência dos projetos de construção das narrativas *A paixão segundo G.H.* e *A quinta história* já foi reconhecida pela crítica. Entretanto, sem perder de vista o escopo desta pesquisa, parece possível, pensar a *mise en abyme* como recurso ficcional e intertextual, que determina a arquitetura de tais obras e, por fim, problematizar os pressupostos teóricos num contexto mais amplo.

Assim, pensando nas obras mencionadas, consideramos a metáfora especular como forma direta e proposital da *mise en abyme*. A posição de Umberto Eco quanto aos espelhos reforça esta ideia:

A magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como nos vêem os outros: trata-se de uma experiência única, e a experiência humana não conhece outras semelhantes. (ECO, 1989, p. 18)

Na perspectiva acima, o espelho é apreendido a partir da noção mimética de imitação, tomando como base a própria relação dos sujeitos com o real. No entanto, a metáfora especular pode abranger relações não só simétricas, mas, antes de tudo, assimétricas da realidade, criando ou revertendo imagens de sujeitos, objetos e situações, as quais não se esgotam na simples apreensão da realidade, uma vez que ultrapassam limites. Sobre este aspecto convém recorrermos mais uma vez a Umberto Eco, quando discorre acerca dos “espelhos deformantes”: “Estranha prótese, o espelho deformante estende, mas deforma, a função do órgão, como uma corneta acústica que transformasse qualquer discurso num trecho de ópera-bufa” (ECO, 1989, p. 26).

Desse modo, confirma-se a abordagem aqui utilizada, no sentido de que o termo *mise en abyme* é sustentado, antes de tudo, pela abrangência da metáfora especular nas três categorias já indicadas: reduplicação simples, infinita e aporística. A propósito deste aspecto, Lucien Dallenbach interroga: “Pois se esta aqui chega a desclassificar a

imagem heráldica, não é precisamente em virtude de sua aptidão a simbolizar uma tripla reflexividade?” (DALLENBACH, 1977, p. 221, tradução nossa)²⁰⁷.

No caso da obra clariciana, os jogos especulares são sofisticados e ambíguos, ultrapassando a retroação heráldica para atingir níveis maiores de complexidade, trazendo, por vezes, um espelho invertido e partido, cujos cacos atestam a multiplicidade de imagens e formas impossíveis de serem representadas, ao modo de um quiliágono. O espelho é aqui entendido como um processo fulcral de escrita, medula óssea de uma literatura que se dobra, desdobra e redobra em si mesma, revelando-se múltipla, caleidoscópica.

Nesse sentido, importa-nos tecer algumas considerações em torno das narradoras de *A paixão segundo G.H.* e *A quinta história*, observando a especularidade e, por vezes, a inversão revelada em seus percursos. Ao modo de “espelhos deformantes”, tais textos trazem sedimentos que transcendem a escrita, dialogando amplamente com outros textos, vozes e momentos da carreira de Clarice Lispector.

No ensaio intitulado “No território das pulsões” (2004), Yudith Rosenbaum ocupa-se em empreender um caminho diálogo entre *A quinta história* e *A paixão segundo G.H.*, adiantando, logo no início, tratar-se de duas trajetórias que trazem “um ponto de chegada comum: a compreensão do humano, seja por uma porta ou por outra” (ROSENBAUM, 2004, p. 262).

De forma consonante, as duas donas de casa deparam-se com o desconhecido de si mesmas no outro representado pela imanência da barata. Porém, a dualidade contida entre mulher X barata apresenta desdobramentos opostos em cada uma das narrativas.

A julgar pelo início, veremos que a narradora anônima de *A quinta história* estrutura o seu relato em torno de uma queixa seguida de um receituário de eliminação de baratas, enumerando as histórias:

Esta história poderia chamar-se ‘As estátuas’. Outro nome possível é ‘O assassinato’. E também ‘Como matar baratas’. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (LISPECTOR, 1999d, p. 74)

Quanto à *Paixão*, temos um relato diferente, em que a narradora expõe seus medos e angústias, conferindo tensão e dúvida: “Não confio no que me aconteceu.

²⁰⁷ Trecho original: “Car, si celle-ci en arrive à déclasser l’image héraldique, n’est-ce pas précisément en vertu de son aptitude à symboliser une triple réflexivité?” (DALLENBACH, 1977, p. 221).

Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?” (LISPECTOR, 1998c, p. 11).

Cabe ressaltar que a especularidade aí contida não revela a imagem narcísica da personagem, mas, o seu contrário, levando-a a uma rede complexa de identificação. Enquanto narradora G.H. está dividida entre sujeito da enunciação e do enunciado, narradora e personagem de seu relato, estabelecendo, portanto, uma especularidade/dualidade com a própria escritura. Conforme esclarece Norma Tasca:

Agido pelas visões apocalípticas que o sideram, isto é, afetado pelas modalizações contraditórias que investem a panóplia de objetos impossíveis que o seu olhar capta e/ou projeta e com os quais ele se confunde numa estreita equivalência, este sujeito é uma entidade estilhaçada em sensações, sentimentos, paixões. (TASCA, 1988, p. 258)

Assim, G.H. deseja a fusão com o inseto, golpeando-o na porta do armário para saborear suas entranhas, numa espécie de comunhão infernal e vertiginosa. A barata é, pois, fonte de prazer e tormento. Matar significa ganhar e perder ao mesmo tempo: “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda” (LISPECTOR, 1998c, p. 57).

No caso de *A quinta história* a narradora deseja proteger-se dos insetos, eliminando-os, concentrando-se, portanto, no ato prazeroso de matar. O jogo se faz pela inversão dos espelhos: “Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe” (LISPECTOR, 1999d, p. 74). A morte das baratas ganha ares de um rito, constantemente renovado: “Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? Como quem já não dorme sem a avidez de um rito” (LISPECTOR, 1999d, p. 76).

O caráter ritualístico espelha-se também na escrita, retornando ao seu ponto de origem para se dobrar e desdobrar numa espécie de espiral obsessiva: “[...] queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa...” (LISPECTOR, 1999d, p. 74). A estrutura espiralar aponta para a própria realidade, revelando-se labiríntica. Mais do que uma estrutura, a espiral revela a tentativa obsessiva do alcance subjetivo e recôndito da existência: “A espiral regulamenta a dialética do antigo e do novo, graças a ela, não somos obrigados a pensar: tudo está dito, nada é primeiro, no entanto, tudo é novo” (BARTHES, 1990, p.198).

A quinta história traz em sua estrutura a multiplicação de histórias “verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra”, lembrando o processo espiralar de *As mil e uma*

noites. Quanto à narrativa de *A paixão segundo G.H.*, sobressaem-se sequências paradoxais, em que as palavras negam-se umas as outras, revelando uma travessia de opostos: “Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (LISPECTOR, 1998c, p. 69).

Além das baratas, a imagem do gesso está presente em ambos os textos, configurando-se de maneiras e utilidades diferentes. Em *A quinta história* é a arma do crime, o elemento que seca os insetos, matando-os por dentro: “o gesso esturricaria o de-dentro delas” (LISPECTOR, 1999d, p. 74). Yudith Rosenbaum observa: “[...] G.H. esculpe, mas quem aplica os moldes de gesso é o seu ‘outro’, seu duplo ‘avesso’, a narradora do conto *A quinta história*” (ROSENBAUM, 2004, p. 267).

No que tange à *Paixão*, o gesso associa-se ao trabalho de G.H., ao amadorismo de suas esculturas. Como escultora que é G.H. se desliga de uma vida cheia de aspas, perdendo sua própria forma para se render ao inumano, à santidade do ser barata. Neste ponto faz sentido a impressão da personagem diante do desenho em que se vê retratada pela empregada: “À medida que mais e mais me incomodava a dura imobilidade das figuras, mais forte se fazia em mim a ideia de múmias” (LISPECTOR, 1998c, p. 39). Sabe-se que as “múmias” eram cadáveres enfaixados no antigo Egito, cuja estocagem era feita por meio do gesso, dentre outros elementos. Neste sentido, o termo “múmias” aponta para a inércia de uma vida inútil e coisificada.

À luz dessas ideias surgem considerações em torno da cadeia ou ciranda de baratas iniciada pela autora nas receitas publicadas em periódicos. Nesse âmbito, cabe uma reflexão acerca do espaço dado às interlocutoras/leitoras nas revistas femininas.

Diferentemente da notícia, em que o tom deve abranger o distanciamento entre redator e leitor, na imprensa feminina, “a aproximação deve ser restaurada, mediante um diálogo, não apenas para a troca de experiências, mas para instaurar o espaço do segredo e do conselho [...]” (NUNES, 2008, p. 274). Esta cumplicidade pode ser verificada nas receitas de matar: “Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas” (LISPECTOR, 1952, p.18); “Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos pelas baratinhas horríveis, a seguinte comidinha [...] Na manhã seguinte dezenas de baratas duras enfeitarão como estátuas a vossa cozinha, madame” (LISPECTOR, 1960, p. 19).

Como já dissemos, o diminutivo reforça o teor de intimidade e aproximação da colunista com as leitoras.

Já em *A paixão segundo G.H.*, verifica-se a presença/criação do interlocutor como estratégia para a incomunicabilidade:

– Dá-me de novo a tua mão, não sei ainda como me consolar da verdade.

Mas – sente um instante comigo – a maior falta de crença na verdade da humanização seria pensar que a verdade destruiria a humanização. Espera por mim, espera: sei que depois saberei como encaixar tudo isso na praticidade diária, não esqueças que também eu preciso da vida diária! (LISPECTOR, 1998c, p 145).

Embora a mudança de tonalidade possa revelar-se óbvia, há, no entanto, algo dos periódicos no projeto de *A paixão segundo G.H.* Se raciocinarmos como frequentemente faz a crítica em torno da continuidade de *A quinta história* na experiência de G.H. podemos afirmar, ainda que à socapa, que estamos diante de uma das leitoras da imprensa feminina, cujo estereótipo pode ser facilmente reconhecido. Conforme assinala Olga de Sá:

Ela [G.H.], aparentemente, não representa o protótipo do sujeito de uma experiência que atinge as raízes do ser. Toma café às dez horas da manhã, convive seis meses com uma empregada de quem nem lembra o rosto, tem ligações amorosas das quais se desfaz com fastio e tédio, vive à superfície, como faz com as bolinhas de pão que amassa à mesa do café. (SÁ, 1993, p. 129)

A afirmação de Sá encontra ressonâncias na seguinte passagem do romance:

O pré-climax foi talvez até agora a minha existência. A outra - a incógnita e anônima - essa outra minha existência que era apenas profunda, era o que provavelmente me dava a segurança de quem tem sempre na cozinha uma chaleira em fogo baixo: para o que desse e viesse, eu teria a qualquer momento água fervendo. Só que a água nunca fervera. Eu não precisava de violência, eu fervilhava o suficiente para a água nunca ferver, nem derramar. (LISPECTOR, 1998c, p. 28)

A passagem acima poderia ser orquestrada com o texto “Com a cabeça fervendo”, publicado por Tereza Quadros no periódico *Comício* em 15 de maio de 1952:

Você também está transbordando? Então faça exatamente o que você faria com essa chaleira: tire-a imediatamente do fogo. Há vários modos de tirar a chaleira do fogo. Um deles consiste em adiar por uma semana a resolução de seus problemas. Aja como se eles não existissem. Há poucos problemas que não possam esperar uma semana. Quem sabe, você terá a surpresa de ver que eles se resolveram sozinhos. – Aproveite a mesma semana para deixar de lado pensamentos e sentimentos que a ‘fazem ferver’, com ambição, sonhos impossíveis, ressentimentos etc. – E, como em geral sua pior inimiga é você mesma, tente por uma semana ao menos ser boa para consigo própria, ser tolerante, até meio distraída. No fim da semana, a

água da chaleira esfriou um pouco, desceu de nível – você terá restabelecido o equilíbrio... (LISPECTOR, 2006, p. 56)

Conforme já comentamos, as páginas femininas apresentam especificidades em sua linguagem, veiculando em suas matérias reflexos do cotidiano, da economia doméstica, sonhos e frustrações da mulher, além de prescrever soluções para seus impasses. Sua essência liga-se aos antigos “almanaques de farmácia”, conforme nos explica Aparecida Maria Nunes: “No almanaque, através da prática ideológica do ensinar, mesmo que esse conhecimento aparente ser fútil diante da cultura elitizada judaico-cristã, o mundo vai sendo explicado pelas representações que seleciona” (NUNES, 2008, p. 275).

De acordo com essa perspectiva, podemos vislumbrar o texto de Tereza Quadros. Nele, a colunista mantém os mesmos princípios que regem o cotidiano feminino, oferecendo uma possível solução para a crise da leitora ao sugerir que esta tire a “chaleira” do fogo. Porém, ao mesmo tempo em que conserva a ideologia presente na imprensa feminina ou nos almanaques, ela a transgride sutilmente por “permitir que sua interlocutora”, colocada na posição de aprendiz, acabe espelhando-se “na conversa mansa e no retrato do seu dia”, ultrapassando, assim, “o convencional” (NUNES, 2008, p. 276).

Voltando à *Paixão*, verificamos uma dinâmica semelhante, uma vez que a autora, tal como na imprensa feminina, subverte a ordem do romance, apresentando uma fatura corroída, um escombros de modelo romanesco ao focar a vida da mulher frívola e ociosa; no espaço doméstico desta mulher, a chaleira nunca ferve ou transborda. Porém, a autora, como uma espécie de “golpe da graça” acaba por golpear o mesmo leitor, narrando a profundidade do encontro da dama escultora com uma barata nos fundos de sua casa. Talvez o leitor esteja diante de um estranho pacto, construído por uma desconstrução (para usar a atmosfera de negação das palavras do livro) do gênero romance. Esse entendimento pode ser complementado pela observação de Vilma Arêas:

[...] não fora o episódio brutal desenrolado no *bas-fond* do apartamento, diz-nos a narradora, a história seguiria sem solavancos e poderia se chamar *Vida e amores de G.H.* Ou, examinando-se de outro ângulo, estranhamente fazendo par com todas as alusões míticas do romance, G.H. poderia tomar as cores de um drama de faroeste cinematográfico. (ARÊAS, 2005, p. 29)

Não por acaso, em sua via *crucis*, G.H. rememora o “subtítulo” contido em um artigo de revista que nem ao menos lera: “Perdida no inferno abrasador de um *canyon* uma mulher luta desesperadamente pela vida” (LISPECTOR, 1998c, p. 23). Atente-se ao detalhe: a personagem grava “tolamente” apenas o “subtítulo” e não “título” do artigo, ou seja, um título posto por baixo de outro título, sem o destaque do inicial. Este detalhe parece traduzir a sua própria vida: desinteressante, frívola, calcada na cópia, sem destaque ou profundidade. “Reflexos invertidos e espelhos partidos”, talvez pudesse ser o título do artigo...

Como um resumo de sua vida, a frase da revista salienta o abismo a que a personagem está submersa: “[...] desisto e quanto mais ignoro a senha mais cumpro o segredo, quanto menos sei mais a doçura do abismo é o meu destino” (LISPECTOR, 1998c, p. 177). E assim, tal como nas prescrições presentes na escrita dos periódicos, G.H. voltará à superfície de sua história, sinalizando em um longo parêntese, tal como o parêntese de sua vida, o jogo entre despir e vestir, entrar e sair, ver e comer:

(De uma coisa eu sei: se chegar ao fim deste relato, irei, não amanhã, mas hoje mesmo, comer e dançar no ‘*Top Bambino*’, estou precisando danadamente me divertir e me divergir. Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece um pouco e me dá cores, telefonarei para Carlos, Josefina, Antônio, não me lembro bem em qual dos dois percebi que me queria ou ambos me queriam, comerei ‘*crevettes* ao não importa o quê’, e sei porque comerei *crevettes*, hoje de noite, hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, precisarei para o resto dos meus dias de minha leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo o mundo). (LISPECTOR, 1998c, p. 162)

Considerações Finais



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica é, a seu modo, também uma perseguição inacabável, uma caçada que jamais se encerra, um projeto impossível, talvez uma árdua aprendizagem da humildade diante do labirinto dos signos ou um reconhecimento de nós mesmos como perseguidores.
(ARRIGUCCI-JÚNIOR, 1995, p. 305)

Enquanto espelho de si, a literatura, por vezes, engolfa-se em sua interioridade, desdobrando-se em imagens vertiginosas. Muito mais do que uma forma ou estrutura, o procedimento da *mise en abyme* propicia o trabalho expressivo da palavra, caracterizando-se pela criatividade e tomada de consciência de seus autores, sobretudo por meio do viés crítico oferecido pela metalinguagem. Nesta perspectiva, este estudo procurou demonstrar a potencialidade da metáfora especular na literatura de Clarice Lispector.

A fim de demonstrar, então, o movimento caleidoscópico da escrita clariciana como objeto no qual se projeta uma força expressiva e reflexiva, centrada no entrecruzamento do jogo de espelhos, foi necessário delimitar um *corpus* capaz de demonstrar essa condição. Para tanto, foram escolhidas quatro narrativas, nas quais a literariedade envolta no aproveitamento da especularidade se realizou com muita criatividade e habilidade. Desse modo, os textos *Meio cômico, mas eficaz*, *Receita de assassinato (de baratas)*, *A quinta história* e *A paixão segundo G.H.*, revelaram-se, antes de tudo, partícipes de um jogo vertiginoso e labiríntico, cujo desafio foi o de acompanhar o trajeto das peças jogadas pela autora, ao mesmo tempo em que Tateávamos um entendimento ou interpretação.

Em tais narrativas, o jogo de espelhos ocorre de modo invertido, promovido por um percurso às avessas, nas fronteiras entre o dizível e o inexprimível. Assim, o *corpus* confirmou, logo no início da pesquisa, a identificação do alcance da *mise en abyme* como forma transcendente, ou seja, como um mecanismo que ultrapassa a imagem do simples brasão presente nas considerações gidianas. No caso clariciano, a

especularidade está diretamente associada à figura do quiasmo, permitindo aos personagens a identificação com contrários que se repelem e se cruzam ao mesmo tempo. É o jogo não gratuito do olhar. Nesse sentido, o espelho representa a dor de existir e a procura do ser por um lugar no mundo.

Após aventarmos estas hipóteses, buscamos o exame do aproveitamento da metáfora especular apresentada em cada obra. No que tange às receitas *Meio cômico, mas eficaz* e *Receita de assassinato (de baratas)*, procurou-se entender a reflexividade entre elas, convocando críticos e teóricos acerca dos processos intertextuais. A própria concepção estrutural destes textos como dimensão que se enuncia repetitiva especialmente na segunda receita, já confirma que estamos diante de geminações, dobras e redobras, as quais procedem de modo gradual.

Quanto ao enredo de *A quinta história*, vimos tratar de uma estrutura concêntrica, cujas voltas são entrecortadas pela obsessão da personagem em eliminar os insetos. O conto, como uma combinatória matemática de uma rede infinita, multiplica as narrações, dialogando com as estruturas encaixadas de *As mil e uma noites*. Além disso, foi possível vislumbrarmos a ludicidade como um modo de escrita próximo ao dos escritores do O.U.L.I.P.O., na medida em que se nos apresentava uma infinita biblioteca ou variações de um mesmo tema.

Ao chegarmos à *Paixão*, vértice de todo o trajeto, percebemos que a personagem G.H. vai além da narradora de *A quinta história*, comungando com o imundo, inexpressivo e repugnante ser da barata. Visto em uma perspectiva ampla, a obra explora a *mise en abyme*, expandindo-se no aspecto enciclopédico, labiríntico e geométrico da espiral.

Conforme se pretendeu demonstrar, G.H. apresenta uma relação de amorismo não só em relação a sua casa, mas também à própria vida: “O apartamento e seus compartimentos são a própria casa psíquica” (ROSENBAUM, 1999, p. 202).

A paixão segundo G.H. é, portanto, obra que causa profundo estranhamento, rompendo os limites do gênero romanesco ao questionar o próprio romance, o próprio sentido de narrar. Sua fatura ancora-se constantemente na pergunta: como representar a experiência vivida? Talvez a resposta esteja na busca de estratégias como a repetição, o paralelismo das frases, a dimensão performática do ato de narrar, enfim, escombros de uma narrativa ou pinceladas de um conflito dramático entre uma mulher e uma barata.

Parece razoável inferir que a história de G.H. remonte a um traçado metalinguístico, apresentando o fazer artístico no confronto entre escrever e narrar: “A

linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível” (LISPECTOR, 1998c, p. 176).

Ao nos causar espanto, o romance nos conduziu ao questionamento de seus elementos constitutivos, suscitando leituras de vários campos do saber, tais como a filosofia, a matemática e a música, todos imbricados no mistério da criação de Clarice Lispector. Como postulou Lucien Dallenbach, as análises em torno das *mises en abyme* restariam mutiladas e incompletas, caso o leitor não se voltasse sobre os seus “suportes temáticos”: “Mas, esta busca dentro e no meio da narrativa, não seria a busca da narrativa em si ao encontro de seu lugar e de seu tópico?” (DALLENBACH, 192, p. 91, tradução nossa)²⁰⁸.

Escritas sob o signo da espiral, as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa trazem imagens difusas e inesperadas de um jogo de espelhos invertidos. O que resta desse jogo é o próprio sujeito, com seus conflitos diante de si e do mundo. Nesse sentido, não restam dúvidas de que o processo narrativo da *mise en abyme* é uma “estrutura privilegiada” (DALLENBACH, 1979, p. 76). Assim, salientamos o procedimento da *mise en abyme* como a base de produção da escrita de Clarice Lispector.

Diante disso, é forçoso concluir que seria impossível imaginar o esgotamento dos assuntos relacionados com a natureza do *corpus* selecionado. Isto fica claro se considerarmos a vasta multiplicação das imagens dos jogos de espelhos. Talvez por isso, seja possível pensar que as narrativas *Meio cômico, mas eficaz*, *Receita de assassinato (de baratas)*, *A quinta história* e *A paixão segundo G.H.* revelam, acima de tudo, que as relações especulares constituem percursos infinitos, desafiando os seus leitores. Admitimos, portanto, que esta pesquisa é somente um destes itinerários. Assim, ao encerrarmos esta caminhada, evocamos o transe de G.H. frente à barata, na única certeza de que o círculo não se fecha, mas conduz ao eterno movimento da espiral:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremeando e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei. (LISPECTOR, 1998c, p. 65)

²⁰⁸ Trecho original: “Mais cette quête dans et au moyen du récit, ne serait-ce pas la quête du récit lui-même à la recherche de son lieu et de sa topique?” (DALLENBACH, 192, p. 91).

Referências



REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Com licença: a barata. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boca de luar*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 109-11.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Espelhos. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990. p. 57.
- AMARAL, E. *O leitor segundo G.H.* Tese de doutorado (Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas) Campinas, 2001.
- ANGELET, Christian. *La mise en abyme selon le Journal et La tentative amoureuse*, de Gide. *Romanica Gandensia*: onze études sur la *mise en abyme*. Présentées par Fernand Hallyn. Gent, Belgique, n. 17. p. 9-20, 1980.
- ARAÚJO, Renata Lopes. *André Gide e Georges Perec: os diálogos potenciais*. Dissertação de mestrado (Literatura Francesa-Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). São Paulo, 2009.
- ARBEX, Márcia. Exercícios de estilo com “sotaque tupiniquim”: Luiz Rezende tradutor de Raymond Queneau. *O eixo e a roda*: Revista de Literatura Brasileira. Vol. 18. n. 1. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 2004. p. 129-145.
- ARÊAS, Vilma. Com a ponta dos dedos: a *via crucis* do corpo. In: ARÊAS, Vilma. Clarice Lispector com a ponta dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 46-73.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado*: a poética de destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- AUSTER, Paul. *Trilogia de Nova York*. Volume I *Cidade de vidro*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 8-147.
- BAIRÃO, R. Novos apontamentos sobre Clarice Lispector. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 ago. 1969. Suplemento Literário. Não paginado.
- BAL, Mieke. *Mise en abyme* et iconicité. *Littérature*, n. 29, 1978. p. 116-128.
_____. Reflections on reflection: the *mise en abyme*. In: *On meaning-making: essays in semiotics*. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994. p.45-58.
- BARBOSA, Ruy Madsen. *Descobrendo a Geometria Fractal para a sala de aula*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Col. Tendências em Educação Matemática).
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

- _____. Literatura e metalinguagem. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates, 24). p. 27-30.
- _____. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- BASSO, Eliane Fátima Corti. *Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008. (Cadernos da Comunicação. Série Memória, 21).
- BETTELHEIM, Bruno. A estrutura das *Mil e uma noites*. In: BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 16. ed. Tradução Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 94-98.
- BLANCHOT, Maurice. O infinito literário: o Aleph. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 136-140.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BORGES, Jorge Luís. A biblioteca de Babel. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999. p. 38-42.
- _____. O livro de areia. In: BORGES, Jorge Luís. *O livro de areia*. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: Editorial Estampa, 1983. p. 133-138.
- _____. Averroes' search. In: *Borges, a personal anthology*. Trans. Anthony Kerrigan. New York: Grove Press, 1967.
- BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 383-497.
- BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1981.
- CALINESCU, Matei. As duas modernidades. In: CALINESCU, Matei. *As cinco faces da modernidade*. Tradução Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999. p. 49-53.
- CALVINO, Ítalo. Multiplicidade. In: CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 115-138.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.
- CAPIAU-LAUREYS, Évelyne. *La coscienza di Zeno*, d'Italo Svevo: discours spéculaire d'un roman psychanalytique. *Romanica Gandensia: onze études sur la mise en abyme*. Présentées par Fernand Hallyn. Gent, Belgique, n. 17. p. 67-80, 1980.
- CASTILLO, Debra A. Lispector, cronista. In: BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (org). *Clarice Lispector: novos aportes críticos*. Pittsburgh:

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburgh, 2007. Série Antonio Cornejo Polar. p. 95-108.

CASTRO SILVA, Odalice de. Mistério em São Cristóvão ou os mascarados e a mocinha do fio branco. In: COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera. (orgs). *Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família)*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012. p. 259-275.

CHARPENTIER, Etienne. *Para ler o Novo Testamento*. Tradução Eunice Gruman e Marcos Marcionilo. São Paulo: Loyola, 1992.

CORTAZAR, Julio. Instrucciones para matar hormigas en Roma. In: CORTAZAR, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Lima: Santillana S.A, 2010. p. 25-26.

CRUZ E SOUSA, João da. Cavador do infinito. In: CRUZ E SOUSA, João da. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1972. p. 85-86. (Col. Nossos Clássicos).

CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. O autor. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 47-96.

DALLENBACH, Lucien. *Le livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor*. Paris: Archives des Lettres Modernes, 1972.

_____. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

_____. Intertexto e autotexto. *Intertextualidades: Revista de Teoria e Análises Literárias*. Tradução do original *Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979. p. 51-76.

_____. La question primordiale. In: STAROBINSKI, Jean et alii. *Sur Claude Simon*. Paris: Éditions de Minuit, 1987. p. 63-93.

DELEUZE, Gilles. Parte I: A dobra. In: DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. 4. ed. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2007. p. 11-72.

DINES, Alberto. Laços de família e outros laços. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. n. 17/18. 2004, p. 44-55.

_____. *O papel do jornal: tendências da comunicação e do jornalismo no mundo em crise*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

DIOGO, Américo António Lindeza. *Da vida das baratas: uma leitura d'a Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Braga: Angelus Novus, 1993.

DRASPE, A; DECAUDIN, Michel (org). *Manuel d'histoire littérature de la France*. Tome VI (1913-1976). Paris: Editions Sociales, 1982.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 11-37.

- ÉLUARD, Paul. Le miroir d'un moment. In: BÉDOUIN, Jean-Louis. *La poésie surréaliste: Capitale de la douleur*. Paris: Seghers, 1970 p. 166.
- ERNST, Bruno. *O espelho mágico de M.C. Escher*. Tradução Maria Odete Gonçalves Koller. Alemanha: Taschen, 1991.
- FERES, José Roberto Andrade. Entre *La disparition*, de Georges Perec e *O sumiço*: por que traduzir sem o *e*, se o *a* é mais frequente em português? *Revista Cultura & Tradução*. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UFP. Paraíba: João Pessoa. v. 3, n. 1, 2014. p. 134-147.
- FERNANDEZ CHITI, Jorge. *Diccionario de estetica de las artes plasticas*. Buenos Aires: Condorhuasi, 2003.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Apocalypsis H.G.: una lettura intertestuale della Paixão segundo G.H. e della Dissipatio H.G.* Roma: Bulzoni, 1984.
- FORLIN, Enéias. O critério de verdade. In: FORLIN, Enéias. *A teoria cartesiana da verdade*. São Paulo: Humanitas, FAPESP, 2005. p. 25-48. (Col. Filosofia, 14).
- FOUCAULT, Michel. FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. MOTTA, Manoel Barros da (org.). Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 47-59.
- _____. *Las meninas*. In: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 3-22.
- FRANCO-JÚNIOR, Arnaldo. Linguagem, diferença e poder na obra inicial de Clarice Lispector. In: RAPUCCI, Cleide Antonia; CARLOS, Ana Maria (orgs). *Cultura e representação: ensaios*. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011. p. 97-123.
- _____. Questionando a identidade da literatura: *A legião estrangeira*, de Clarice Lispector. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Vol. 9/10. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 2004. p. 125-142.
- FUX, Jacques. *A matemática em Georges Perec e Jorge Luís Borges: um estudo comparativo*. (doutorado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Entre o silêncio e a vertigem. In: GALVÃO, Walnice Nogueira (Org.). *Os melhores contos de Clarice Lispector*. São Paulo: Global, 1996. p. 7-11. (Coleção Os melhores contos de Clarice Lispector).
- GENETTE, Gérard. D'un récit baroque. In: GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969. p. 195-222.
- _____. *Figuras*. Tradução Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. Col. Poétique.
- _____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- _____. Voz. In: GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- GIDE, André. *Journal: tome I (1887-1925)*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. *Les cahiers et les poésies d'André Walter*. Paris: Gallimard, 1986. (Col. Poésie).
- _____. *Os moedeiros falsos*. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____. *La tentative amoureuse*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1958.
- _____. *Les-faux monnayeurs*. In: GIDE, André. *Roman, récits et soties, oeuvres lyriques*. Introduction par Maurice Nadeau, notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris: Gallimard, 1958a. p. 931-1248 (Bibliothèque de la Pléiade, 135).
- _____. *Paludes*. In: GIDE, André. *Roman, récits et soties, oeuvres lyriques*. Introduction par Maurice Nadeau, notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris: Gallimard, 1958b. p. 87-149 (Bibliothèque de la Pléiade, 135).
- GÓIS, Edma Cristina Alencar de. *O dever da faceirice: corpo e feminilidade no colonismo e na ficção de Clarice Lispector*. Dissertação (Teoria literária e Literaturas-Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília). Brasília, 2007.
- GONZAGUINHA. Redescobrir. In: REGINA, Elis. *Saudade do Brasil*. WEA, 1980. Álbum duplo, Disco 02, Faixa 10 (4:08 min), CD.
- GOTLIB, Nádia Battella. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: NUNES, Benedito. *A paixão segundo G.H.* Crítica/Benedito Nunes, coord. Paris: Association Archives de la littérature latino américaine, des Caraïbes et africaine du XX e siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 164-195. (Arquivos, 13).
- _____. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. No intrincado mundo da leitura. In: IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 11-13.
- GOULART, Audemaro Taranto. *Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida*. Programa de Pós-Graduação em Letras Literaturas de Língua Portuguesa-PUC-MG. Belo Horizonte, 2003.
- GOULET, Alain. L'auteur mis en abyme. *Lettres Françaises*. Araraquara: Departamento de Letras Modernas, UNESP-Fclar.n. 7, 2006, p. 39-58.
- HAHN, Sandra. *O texto concreto: a reescrita dos textos em Clarice Lispector*. Universidade Federal de Santa Catarina (mestrado em teoria literária). Florianópolis, 1995.
- HUBARD, Gabriela Garcia. La beauté kaléidoscopique. In: BESSE, Maria Graciete; SETTI, Nádia. (org). *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2013. p. 161-174.

HUTCHEON, Linda. Thematizing narrative artifice: parody, allegory and the *mise en abyme*. In: HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980. p. 48-56.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Intertextualidades – Revista de Teoria e Análises Literárias*. Tradução do original *Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979, p. 5-49.

JUNQUEIRA, Ivan. O neoclassicismo de Gide. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Ensaaios escolhidos: da prosa de ficção, do ensaísmo e da crítica literária*. Vol. 2. São Paulo: A Girafa, 2005. p. 94-95.

KAHN, Daniela Mercedes. Possibilidades e limitações da narrativa em *A quinta história*, de Clarice Lispector. *Magma: Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP. n. 8. 2003. p. 111-119.
_____. As mil e uma formas do mesmo. In: KAHN, Daniela Mercedes. *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005, p. 25-38.

KANAAN, Dany Al-Behy. A paixão segundo... In: KANAAN, Dany Al-Behy. *À escuta de Clarice Lispector: entre o biográfico e o literário, uma ficção possível*. São Paulo: EDUC, 2003. p. 134-144.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90.

LABELLE, Véronique. Manipulation de figure: le miroir de la *mise en abyme*. *Figura*. n. 27. Montréal: Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. 2011. p. 89-104.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. Os princípios da filosofia ou a monadologia. In: LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Discurso da metafísica e outros textos*. Tradução Alexandre da Cruz Bonilha. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 131-149.

LIMA, Luciano Rodrigues. Casamento e alienação feminina. In: LIMA, Luciano Rodrigues. *Clarice Lispector comparada: narrativas de conscientização em Clarice Lispector, Virginia Woolf, Susan Glaspell, Katherine Mansfield e A.S. Byatt*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 61-70.

LIMA, Luís Costa. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: LIMA, Luís Costa. *Por que literatura*. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1969. P. 98-124. (Col. Nosso Tempo).

LINS, Osman. *Avalovara*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
_____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. Meio cômico, mas eficaz. *Comício*. Rio de Janeiro. Agosto de 1952, p. 18. (acervo da Fundação Biblioteca Nacional-RJ-Brasil).
- _____. Receita de assassinato (de baratas). *Diário da Noite*. Rio de Janeiro. Agosto de 1960, p. 19. (acervo da Fundação Biblioteca Nacional-RJ-Brasil).
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- _____. A imitação da rosa; A menor mulher do mundo; O búfalo. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. pp. 35-58; 77-86; 149-160.
- _____. *Água viva*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. Perdoando Deus. In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.
- _____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- _____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- _____. Os espelhos. In: LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c, p. 12.
- _____. Viagem a Petrópolis; A quinta história. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d. pp. 57-64; 74-76.
- _____. Amor imorredouro; Em busca do outro; Fernando Pessoa me ajudando; A explicação que não explica; Ficção ou não. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e. pp. 29-32; 118-119; 136-137; 238-240; 270-271.
- _____. *A hora da estrela*. 22. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- _____. Muita raiva, falta de amor. In: LISPECTOR, Clarice. *Visão do esplendor: impressões leves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 49-50.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. Uma aprendizagem do exílio ou o livro da morte. In: MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2010. p. 13-22.
- MEIER, Celito. *Filosofia: por uma inteligência da complexidade*. 2. ed. Belo Horizonte: PAX Editora, 2014.
- MONTI, Tony. *Sim e não: o ritmo binário em A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado (Literatura Brasileira-Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). São Paulo, 2005.
- MORAIS, João Batista Martins de. Os espelhos de Lori Lamby: considerações a respeito da presença da metáfora especular (*mise en abyme*) na obra *O caderno rosa de Lori Lamby*. *Investigações: Revista de Linguística e Teoria Literária*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. v. 18, 2007, p. 129-141.
- MORICONI, Italo. The hour of the star or Clarice Lispector's trash hour. In: *Brazil 2001: a revisionary history of brazilian literature and culture*. University of Massachusetts Dartmouth: Dartmouth, 2001.

- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NERI, Regina. Clarice e Duras: a estética como subversão dos discursos de verdade sobre a mulher. In: NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 223-263.
- NINA, Cláudia. Jogo de espelhos; Atravessando o deserto: *A paixão segundo G.H.* In: NINA, Cláudia. *A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 92-96; 119-137.
- NITRINI, Sandra. O intertexto canônico em *Avalovara*. *Revista Estudos Avançados*. Vol. 24. n. 60. São Paulo: Universidade de São Paulo. p. 144-156.
- NOLASCO, Edgar César. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Senac, 2006.
- _____. *Clarice Lispector: correio feminino*. (org. de Aparecida Maria Nunes). Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. *Só para mulheres: conselhos, receitas e segredos*. (org. de Aparecida Maria Nunes). Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- _____. Uma aprendizagem ou as páginas femininas de Clarice Lispector. *Revista da ANPOLL*. vol. 25. 2008. p. 267-290.
- _____. *Clarice na cabeceira: jornalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012a.
- _____. Sem botar banca, Clarice escreve e aguenta o Brasil. *Revista da ANPOLL*. Vol. 33. 2012b. p. 58-73.
- _____. Dissimulações de Clarice Lispector. *Olho d'água: Revista de Pós-Graduação em Letras da UNESP*. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista. v. 2, 2010, p. 66-77.
- NUNES, Benedito. NUNES, B. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-139.
- _____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. Introdução do coordenador. In: NUNES, Benedito. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coord. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 24-33, (Col. Arquivos, 13).
- _____. Os destroços da introspecção. In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e ofícios/EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998. p. 35-48.
- _____. A escrita da paixão. In: NUNES, Benedito. *A chave do poético: ensaios*. Organização e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 217-229.

- OLIVEIRA, Diogo Ramos de. A noção de corpo expressivo na filosofia de Maurice Merleau-Ponty. Dissertação de mestrado (Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro-Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem) Rio de Janeiro, 2009.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- PASSOS, Henrique Romaniello. *Vieira e Bach: uma retórica do espelhamento*. Dissertação de mestrado (Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais) Belo Horizonte, 2006.
- PEREC, Georges. *La disparition*. Paris: Denoel, 1969.
- _____. *Perec entretiens et conférences II*. Paris: Joseph K./Centre National du Livre, 2003.
- PEREIRA, Mário Eduardo Costa. Solidão e alteridade em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. In: PEREIRA, Mário Eduardo Costa. (org). *Leituras da psicanálise: estética da exclusão*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- PESSANHA, José Américo Motta. Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão. *Remate de Males*, Campinas, n.9, p. 181-198, 1989.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. t. I. Paris: Gallimard, 1956.
- QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Resende. Rio de Janeiro: Imago, 1995. (Col. Lazuli).
- RABAU, Sophie. *L'intertextualité*. Paris: G. F. Flammarion, 2002.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).
- REZENDE, Luiz. Agora que vocês já leram (posfácio). In: QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. (Col. Lazuli). p. 143-158.
- RICARDOU, Jean. Le récit abymé. In: RICARDOU, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1978, p. 47-75.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ROSA, João Guimarães. O espelho. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p.65-72.

- ROSENBAUM, Yudith. No território das pulsões. *Cadernos de Literatura Brasileira*. n. 17-18. São Paulo: Instituto Moreira Salles. dez, 2004. p. 261-279.
- _____. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Col. Folha explica).
- _____. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999a, p. 121-136. (Ensaio de Cultura, 17).
- _____. As metamorfoses do mal em Clarice Lispector. *Revista USP*. São Paulo, n. 41, março/maio 1999b, p. 198-206.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- _____. Paródia e Metafísica. In: NUNES, Benedito (coord). *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 213-236, (Col. Arquivos, 13).
- SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: NUNES, Benedito. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coord. Paris: Association Archives de la littérature latinoaméricaine, des Caraïbes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p.237-257, (Col.Arquivos, 13).
- _____. COLASANTI, Marina. *Com Clarice*. São Paulo : Editora UNESP, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. In : SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte : UFMG, 2004. p. 232-241.
- SANTOS, Jeana Laura Cunha. Da propensão ao inconcluso. In : SANTOS, Jeana Laura Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis. UFSC, 2000. p. 99-122.
- SANTOS, Marinês Ribeiro; PEDRO, Joana Maria. Domesticidade moderna e relações de gênero: o discurso funcionalista na revista Casa & Jardim durante as décadas de 1950 e 1960. *Anais do VIII Congresso Iberoamericano de Ciência, Tecnologia e Gênero*. Curitiba: UTFPR, 2010, p. 1-17.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Tradução Luiz Fernando Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- SIMON, Claude. *L'Herbe*. Paris: Édition de Minuit, 1958.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- SOUZA, Olga Maria. *A mise en abyme em Les faux-monnayeurs, de Gide*. Fronteiras. UFES: Vitória, 2008.

STANCIU-CAPOTĂ, Rodica. Du blason littéraire ou la *mise en abyme* en littérature. *Diálogos: Le centre dans tous ses états*. Bucarest, Roumanie: Département des Langues Romanes et de Communication en Affaires. n. 09, 2004, p. 55-57.

SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno*. In: SVEVO, Italo. *Opere di Italo Svevo*. Milano: Dall'Oglio, 1964.

TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Tradução Miguel Serras. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

TASCA, Norma. A lógica dos efeitos passionais. In: NUNES, Benedito. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coord. Paris: Association de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 258-288. (Col. Arquivos, 13).

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 119-133.

TOMASSINI, Giovanni Battista. *La mise en abyme*. In: TOMASSINI, Giovanni Battista. *Il racconto nel racconto: analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*. Roma: Bulzoni, 1990.

VALÉRY, Paul. Monsieur Teste. In: VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. T. 2. Paris: Gallimard, 1960. (Bibliothèque de la Pléiade, 148).

WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector. In: WALDMAN, Berta. *Revista de crítica literária latinoamericana*, n.47, Lima: Berkeley: Latinoamericana Editores, 1998. p. 95-104.

WIESMANN, Marc-André. À l'écoute de la littérature vivante: an interview with Lucien Dallenbach. *Paroles Gelées: UCLA French Studies*. Los Angeles, University of California, 1989, vol. 7, n. 1. p. 1-14.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



Anexo:

A QUINTA HISTÓRIA

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.

A primeira, “Como Matar Baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram.

A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também. Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranqüila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guia-

A LEGIÃO ESTRANGEIRA

vam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe. Baratas sobem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha. E eis que a receita estava pronta, tão branca. Como para baratas espertas como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza. De minha cama, no silêncio do apartamento, eu as imaginava subindo uma a uma até a área de serviço onde o escuro dormia, só uma toalha alerta no varal. Acordei horas depois em sobressalto de atraso. Já era de madrugada. Atravessei a cozinha. No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara. Em nosso nome, amanhecia. No morro um galo cantou.

A terceira história que ora se inicia é a das "Estátuas". Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha. Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro. Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal olhar de censura magoada. Outras — subitamente assaltadas pelo próprio âmag, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! — essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te... Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: "é que

A QUINTA HISTÓRIA

olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...” — de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo. Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme seca à brisa. Da história anterior canta o galo.

A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila-indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? no vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno. Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: “Esta casa foi dedetizada”.

A quinta história chama-se “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me de baratas.