UM CALEIDOSCÓPIO DE BARATAS: A NARRATIVA ESPECULAR DE CLARICE LISPECTOR

A KALEIDOSCOPE OF COCKROACHES: CLARICE LISPECTOR'S SPECULATE NARRATIVE

Mariângela Alonso[1]

RESUMO: A realização estética da obra de Clarice Lispector (1920-1977) 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. É o caso dos textos "Meio cômico, mas eficaz", "Receita de assassinato (de baratas)", "A quinta história" e *A paixão segundo G.H*. Em tais obras, a intersecção *en abyme* intervém na rede de relações do texto, de modo a assinalar um intrigante jogo narrativo especular. Em linhas gerais, este artigo visa a discussão e análise de procedimentos intratextuais nas narrativas mencionadas, recorrendo a instrumentais teóricos que iluminam o tema, tais como as teorizações de Gérard Genette (1982), Lucien Dällenbach (1979), Laurent Jenny (1979), Giovanni Battista Tomassini (1990), entre outros. Assim, por meio da reduplicação das imagens das baratas, Clarice Lispector apresenta um intrigante novelo narrativo em que escrever equivale a procurar.

PALAVRAS-CHAVE: Autotextualidade. *Mise en abyme*. Clarice Lispector.

1. Introdução: uma ciranda de textos

A modernidade conta com uma espécie de poética do recorte ou escrita que se espelha constantemente na sua reescrita, em fragmentos textuais que atuam como peças de um jogo, obstruindo a passagem de idéias 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).

Recorrendo à afirmação do poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898), de que "mais ou menos todos os livros contém, medida, a fusão de qualquer repetição" (MALLARMÉ apud JENNY, 1979, p. 5), assenta-se, portanto, a prática da intertextualidade como fenômeno que propicia a compreensão e consequentemente, a abordagem da obra literária.

É curioso quando esse procedimento pauta-se no trabalho de resgate de textos de um mesmo autor, reescrevendo-se em outro texto, num movimento de remissão à própria obra, dando origem ao fenômeno da chamada autotextualidade.

[1] Doutoranda pelo programa de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP-Fclar/Cnpq). E-mail: malonso924@gmail.com

O autotexto pode ser caracterizado como uma "reduplicação interna" da obra literária, no sistema das "relações possíveis dum texto consigo mesmo" (DALLENBACH, 1979, p. 52). É nesse sentido que as narrativas de Clarice Lispector despontam em nossas letras, pautando-se por um encontro particular com o público tocado por sua Literatura.

Clarice Lispector está entre os autores mais celebrados e estudados da literatura brasileira. Toda essa consagração deve-se a fatores como reedições, traduções, comunidades de leitores e estudiosos, além da 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 clariceana opera-se 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. Dessa maneira, 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:

> Tomava nota de tudo que lhe ocorresse. Era a partir dessas notas que estruturava ou um conto ou um romance [...] 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 de textos, o conjunto textual transita continuamente pela expressão, transmigrando-se por romances, contos e crônicas. O jogo especular 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 clariceanos permeia-se por uma espécie de bricolagem e pode ser facilmente intercambiável. Compondo um "sistema de interação errática" (MORICONI, 2001, p. 215), a narrativa 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. Portanto, 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 clariceana" (PONTIERI, 1999, p. 119).

Conforme já observado pela crítica, tais obsessões textuais percorrem os temas, apresentando-se como indagações metafísicas e metalinguísticas. Nesse âmbito, a procura da palavra encontra terreno fértil na nomeação da existência e nas questões identitárias. Como exemplo dessa ciranda de textos, sobressai a figura do cavalo, reelaborada inúmeras vezes pela escritora. Retornando de forma multifacetada, tanto em textos breves quanto longos, a imagem do cavalo surge em diversos romances, tais como *Perto do coração selvagem*, *A maçã no escuro*, *A cidade sitiada*, *A paixão segundo G.H.*, *Água viva* e *A hora da estrela*.

Nos apontamentos acerca do romance do século XX, Jean Yves-Tadié toma de empréstimo a expressão "obra aberta", retirada do conhecido estudo de Umberto Eco, para quem "toda a obra de arte [...] é aberta pelo menos por poder ser interpretada de maneiras diferentes sem que seja alterada com isso a sua singularidade irredutível" (ECO, 1962 *apud* TADIÉ, 1990, p. 109).

Assim, Jean Yves-Tadié discute a estrutura do romance moderno, caracterizando-o 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).

O sentido arquitetônico dado a essa construção é perpassado por inserções que reinventam o próprio desdobramento da gênese do romance, através de perturbações que quebram a fixação de um plano fechado, como se constituísse um "organismo vivo", nas palavras de Jean-Yves Tadié (1995, p. 263).

As considerações de Tadié confirmam o efeito de circularidade presente no texto clariceano como um aspecto consciente, uma espécie de preparação 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).

Nessa retomada intratextual e caleidoscópica, despontam fragmentos de conjuntos variados, às vezes alterados com mínimas modificações nos títulos, com pequenos cortes ou ainda com mudanças radicais, tais como a supressão ou a 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).

Dessa forma, expandindo-se para além dos espaços ficcionais, a escrita clariceana mostra-se em sua multiplicidade, legando-nos uma produção literária diversificada em crônicas, contos e romances, num percurso sabiamente construído.

2. Um caleidoscópio de baratas

Enquanto leitores dos romances 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 essencial povoa o universo de personagens como Joana, Virgínia, Lori, G.H., Ana, Laura, Lucrécia, Macabéa, Ângela e a voz narrativa de *Água Viva*. Porém, além dos romances, inevitavelmente requeridos 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 Nádia 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. Temendo que seu público pudesse não compreender a natureza de tais textos, a escritora preferiu proteger-se sob a capa de pseudônimos.

Nesses textos jornalísticos, Lispector lançava mão de uma linguagem despojada, adotando um discurso construído em tom de conversa íntima[2]. 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 abordado pela crítica. As crônicas acima mencionadas apresentam-se na forma de uma receita para matar baratas e acabam por revelar a gênese do que seria o conto "A quinta história" e o romance *A paixão segundo G.H.*, ambos publicados em 1964.

Antes do livro de 1964, foram sutis as manifestações das baratas nos romances 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. 42) de São Geraldo. Portanto, como vemos, a presença da barata marcou por vários anos o imaginário da escrita clariceana, inserindo o leitor em meio a uma teia discursiva, um emaranhado de baratas, numa poética de textos em movimentação:

> A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memórias e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. (SAMOYAULT, 2008, p. 47)

A página feminina **"**Entre Mulheres", do jornal Comício*,* contava com Clarice Lispector na *persona* de Tereza Quadros. É na página 18 da edição de 8 de Agosto de 1952 que surge "Meio cômico, mas eficaz". O texto é uma receita, porém de natureza diferente. Trata-se de uma receita de matar, 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: "Ponha, por exemplo, terebentina nos lugares freqüentados pelas baratas: elas fugirão. Mas para onde? O

[2] ALONSO, Mariângela. Clarice Lispector e a imprensa feminina na década de 50: Como matar baratas?. *Travessias Interativas*, Ribeirão Preto, v. 2, nov. 2011.

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 apud NUNES, 2006, p. 173).

O tom cômico anunciado desde o título tende a uma 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 muitas narrativas clariceanas.

Esse mesmo texto aparece, com pequenas modificações, em 16 de Agosto de 1960 na página "Só para mulheres" com o título de "Receita de assassinato (de baratas)". A referida página fazia parte do jornal Diário da noite, em que Clarice Lispector atuava como *ghost writer* da atriz e modelo Ilka Soares.

Ao confrontarmos as duas receitas, veremos que "Receita de assassinato", por apresentar-se estruturada em três partes ou etapas, é a crônica que mais se aproxima do conto "A quinta história". A dona de casa é inserida numa espécie de pequeno ritual macabro, cautelosamente seguido de atração e morte dos insetos:

> 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 *apud* NUNES, 2006, p. 270)

Como se vê, a receita conta com três etapas distintas e elaboradas, que, gradualmente caminham para a morte certa das baratas. Nesse jogo de sedução, a estrutura do encaixe toma corpo, com etapas secundárias englobadas no primeiro passo ou etapa. Nesse processo, cada uma das etapas 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 auto-encaixe" (TODOROV, 1969, p. 132).

Como procedimento narrativo, o encaixe constitui, portanto, "uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa" (TODOROV, 1969, p. 12). Ao enredar uma outra narrativa, a história principal consegue atingir o seu tema proposto, incidindo-se na sua própria imagem. Tal resumo intratextual ou "repetição interna" constitui-se na desarticulação da massa textual, intervindo na rede de relações, de modo a assinalar a intersecção *en abyme*[3] de encadeamentos significativos diversos, isto é, um intrigante jogo narrativo especular.

Semelhante aos espelhos convexos na pintura flamenga, os quais atribuem novas dimensões aos espaços frontais e demarcados das telas, na narrativa há, por sua, vez, o desdobramento de histórias encaixadas, alargando o processo de significação textual: "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" (DALLENBACH, 1979, p. 67-68).

As implicações estruturais de encaixe presentes na receita permitem ao leitor acompanhar a gênese de um tema recorrente na ficção clariceana, identificado pela imagem das baratas, presentes também no conto "A quinta história"[4].

Apresentando uma estrutura narrativa concêntrica e espiralada, na qual cinco estórias ilustram uma espécie de jogo de espelhos ou *mise en abyme*, o conto "A quinta história" repete instigantes estruturas temáticas[5]. 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:

> 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, 1999c, p. 74).

[3] Trata-se de uma das formas mais empregadas pela literatura no intento de refletir sobre si mesma, ou seja, um processo de auto-reflexão, denominado *mise en abyme* pelo escritor André Gide, em 1893. A imagem *en abyme* que seduz Gide é oriunda da heráldica e representa um escudo contendo em seu centro uma miniatura de si mesma, de modo a indicar um processo de profundidade e infinito, o que parece sugerir, no campo literário, noções de reflexo, espelhamento.

[4] "A quinta história foi publicada primeiramente em 1964 no volume *A legião estrangeira*, republicada em 1969 como "Cinco relatos e um tema", no Jornal do Brasil e em 1984 ressurgiu na edição póstuma das crônicas de *A descoberta do mundo*. O texto também fez parte da coletânea *Felicidade Clandestina*, de 1971.

[5] ALONSO, Mariângela; LEITE, Guacira Marcondes Machado. Um labirinto de baratas ou 'A quinta história', de Clarice Lispector. *Alere*, Tangará da serra, v. 04, p. 79-97, 2001.

A invocação dos contos árabes de *As mil e uma noites* torna claro o processo de desdobramento da narrativa clariceana, que contará com a iteração obsessiva de uma mesma história encaixada, com o acréscimo de novas imagens e a multiplicação de títulos.

Tomando como base uma receita caseira de como 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, 1999c, 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. Manejando os meandros da linguagem literária, o conto clariceano avança, portanto, em direção à capacidade reflexiva, intervindo como metassignificação, o que permite à narrativa tomar-se a si mesma como tema: "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)**.**

Embora a estrutura de "A quinta história" pretenda retomar o começo, há um certo deslocamento, uma releitura do velho para a reconfiguração do novo. Convém aqui recorrermos às considerações de Davi Arrigucci Júnior (2003) a respeito da escritura de Julio Cortázar (1914-1984). O crítico salienta a presença da destruição e do silêncio na tentativa de ir além dos limites da linguagem:

> A exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade. É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca de sua própria essência, centrando-se sobre si mesma. A narrativa de uma busca se faz uma busca da narrativa. Ao tematizar uma busca essencial, tematiza-se a si própria. (ARRIGUCCI-JÚNIOR, 2003, p. 23-24)

Este ensaio de Davi Arrigucci Júnior poderia estar tratando da escritura clariceana, uma vez que esta se aproxima de alguns aspectos da obra de Cortázar. A narrativa de Clarice Lispector também conta com um aspecto circular, escorpiônico, oscilando entre os pólos da palavra e os limites do silêncio. Por meio do efeito da *mise en abyme,* o conto aponta para a eternidade das histórias que retornam, assumindo uma tensão conflitiva frente ao leitor, exi-

bindo a morte implacável como desejo maior: "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).

As variações de mesmo tema permitem que Lispector lance mão da chamada "duplicação ao infinito", categoria tipificada pelos estudos de Dällenbach. Como exemplo desta categoria, temos a narrativa *Contraponto,* de Aldous Huxley (1894-1963). Na obra de Huxley, Philip Quarles, personagem escritor, imagina um romance em que um homem (também escritor) escreve um romance no qual um homem, por sua vez, também escreve. Prefigura-se, assim, o desdobramento infinito do enredo.

De modo semelhante, as imagens dos insetos clariceanos surgem multiplicadas nos desdobramentos de mesmo tema, enovelando-se sobre si mesmas, de modo a demarcar na escrita o impulso funcional da própria narrativa: "Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso" (LISPECTOR, 1999c, p. 76).

O crítico Ricardo Iannace discute a presença de uma espécie 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 elétricas, o estudioso averigua e propõe uma possível correlação com os insetos do conto clariceano, 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).

A referência ao rito continuamente reeditado reforça o caráter iterativo desse conto camaleônico. Assim, a fotocomposição esfuma a perpetuação do crime e 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, 1999c, p. 76).

Nesse universo caleidoscópico dotado de instantâneos de insetos, surge finalmente a dedetização: "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, 1999c, p. 76).

A quinta narrativa engendra, por sua vez, um título que disparata o leitor pelo caráter enigmático, já 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 restante 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, 1999c, p. 76). Portanto, a opção da narradora é pelo ordinário da situação, delegando o extermínio dos insetos a um serviço de dedetização, fugindo de qualquer transcendência.

Na tentativa de simular o enxerto de uma nova instância, a narrativa de Clarice segue polimorfa, camaleônica, desafiando os limites do próprio gênero: "Todos se escoram nesse conto de fundo essencialmente cabalístico, com ares de crônica, em escrita direta e corrida; em estilo solto, herdeiro do modo professoral de enunciar dos velhos almanaques" (IANNACE, 2009, p. 134).

Para Affonso Romano de Sant'anna há "várias lições" que poderiam ser tiradas de "A quinta história", sobremaneira os aspectos intra (ligações internas do texto) e intertextuais (ligações entre um romance e outro, entre um conto e outro), o que leva o estudioso 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).

Em *Palimpsestes:* la litterature au second degré (1982), o teórico Gérard Genette oferece importante contribuição no que tange aos estudos de transtextualidade ou transcendência textual, que explica 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, Genette põe em ordem duas operações: a redução e o acréscimo ou amplificação. Essa última pode ser caracterizada por uma espécie de dilatação estilística, em que o ato de duplicar ou triplicar frases de um hipotexto se faz presente. 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. Da mesma forma, a obra 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 culminaram no romance *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964, sintomaticamente, no mesmo

ano do conto “A quinta história”. Pode-se dizer que uma entre todas as baratas clariceanas sobreviveu e instalou-se no guarda-roupa de um quarto de empregada.

Em *A paixão segundo G.H.*, reduz-se o esquema de personagens, que consta apenas da escultora G.H. e uma barata. Trata-se da primeira obra de Lispector em primeira pessoa, uma verdadeira confissão da experiência vivida no dia anterior ao instante do discurso e que perturbou para sempre a protagonista.

Aparentemente simples, a narração é motivada por um acontecimento banal: G.H., uma escultora de classe alta, que mora num apartamento de cobertura de um edifício de treze andares, resolve arrumar a casa começando pelo quarto da empregada que se fora, supondo ser esse 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 estabelece o ponto de partida para uma longa introspecção: “Pois foi com minha temeridade que olhei então a barata” (LISPECTOR, 1998c, p. 95).

Para compreender a personagem é preciso segui-la no trajeto até o quarto da empregada, caminho escolhido por ela para contar o que acontecera no dia anterior. De acordo com Benedito Nunes, o percurso de G.H. apresenta “o sentido de uma peregrinação da alma, à semelhança de um itinerário espiritual” (NUNES, 1988, p. 25).

Ao comentar seu apartamento, ou seja, a casa onde em "semiluxo" vive, G.H. explicita um espaço de contrastes e de poder. A personagem vai fazendo revelações acerca de si mesma: “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).

Não se trata de uma relação fictícia com o apartamento, mas de uma cumplicidade nos momentos indivisíveis da consciência sendo refletida em cada cômodo visitado pela protagonista, que trilha caminhos no sacrifício de buscar sua identidade, ao encontro de 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 para o entendimento em torno da movência de textos, elemento constante na gênese, no processo de criação de Clarice Lispector. Assim é que persiste a ima-

gem da barata, retornando nesse romance ao resistir à nudez do quarto, à nudez da casa minuciosamente desinfetada:

> Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real. (LISPECTOR, 1998c, p. 55).

No confronto com a barata, o que se expõe é a 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 mecanismo textual de espelhamento do texto clariceano à semelhança das bonecas russas (*matrioskas*) e das caixas chinesas, acopladas umas dentro das outras, em sinal de infinita retomada. Esse procedimento remete à multiplicidade do texto discutida 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).

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 matizados, inserindo vertiginosamente a imagem de um espaço dentro de outro. Neste sentido, recorremos à perspectiva de Tomassini: "Hanno il valore di *mise en abyme* tutti quei racconti nel racconto che intrattengano un rapporto di somiglianza tematica com l'opera nella quale sono inclusi, siano essi delle digressioni o dei discorsi metadiegetici" (TOMASSINI, 1990, p. 92).

A caracterização que G.H. faz da barata vai se sobrepondo à imagem da empregada Janair, ou seja, um rosto sem contorno, com a boca marrom e os olhos pretos, que mesmo ausente permanece naquele espaço:

> Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, 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).

Mesmo depois de ausente, Janair permanece presente na interioridade de G.H., ou seja, ao modo de uma cópia revisitada. Como escultora que é, G.H. tenta dar forma ao caracterizar a empregada. A caracterização concedida lembra as formas de uma barata, mais especificamente a que foi encontrada no armário: achatada, de baixo-relevo e de cor escura.

De acordo com Nádia Gotlib, *A paixão segundo G.H*. reúne de forma concêntrica duas tendências que vinham sendo experimentadas em obras anteriores: de um lado o tema das relações entre os seres, de outro, a estrutura narrativa típica de alguns contos, em que o processo de escrita é gradativamente desenvolvido por etapas definidas, representando "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).

Os apontamentos de Gotlib são úteis para a compreensão da estrutura dos capítulos, marcada por um recurso técnico original: cada última frase de um capítulo se repete como a primeira do capítulo seguinte, num sinal de continuidade e retomada, ao modo de rimas dispostas em uma poesia. Este encadeamento em corrente sela "o compromisso estrutural de uma sequência densa, em que cada elo tem seu peso no processo de 'aproximação' de algo que se procura e que se encontra" (GOTLIB, 1995, p. 358).

A repetição das frases potencializa o efeito de circularidade e o movimento de consciência da personagem, que se apresenta desorganizada. Esforçando-se para organizar seu discurso, G.H. avança e recua ao mesmo tempo, no andamento da narrativa, conforme observamos na sequência das frases. Para Affonso Romano de Sant'anna, o discurso de G.H. apresenta o ritual de uma "sequência solene", pausadamente, numa espécie de processo circular, "[...] ajuntando o alto e o baixo num mesmo anelo e aspiração" (SANT'ANNA, 1988, p. 242).

Nessa arquitetura circular e *en abyme*, a protagonista encerra 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).

Tal como "uma massa que vai espraiando 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).

3. Conclusão

Longe de esgotarmos o tema proposto, buscamos empreender um caminho possível de análise, guiando-nos pelos estudos de intertextualidade ao lado de apontamentos críticos acerca da obra de Clarice Lispector.

O percurso literário clariceano instaura uma nova realidade no cenário da Literatura Brasileira, uma dinâmica textual ao mesmo tempo associada e dissociada a certos contextos reincidentes. Repetições, reencontros, reduplicações. É assim que as imagens das baratas voltam e Clarice apresenta uma literatura com forte capacidade especular e reflexiva, instaurando o movimento do sujeito que se procura. O texto é semelhante a um caleidoscópio narrativo em que escrever equivale a procurar. Nesse caleidoscópio, o homem volta, as baratas voltam, instituindo obsessivamente o eterno retorno.

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

> O espaço literário é um espaço regido por uma vertigem essencial. 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).

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. Nessa 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:

> Já não se acredita no sujeito que se pretendia matéria do livro; a partir de agora inverter-se a questão: são os livros a matéria do sujeito, sujeito escrevente ou sujeito escrito. Em conseqüência, não mais haverá odisseia sem ‘travessia da escrita’. A verdade literária, como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas – na intertextualidade. (JENNY, 1979, p.47).

Talvez o trecho da crônica "Os espelhos de Vera Mindlin", incluído em *A legião estrangeira* e reescrito especularmente nas páginas de *Água viva* e nas de *Para não esquecer*, possa traduzir esse itinerário *en abyme*, caracterizado por cirandas textuais e espelhos, cujas cópias ou reelaborações fazem da literatura clariceana 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, 1999d, p. 12)

E assim, nós, leitores clariceanos, nos apaixonamos por esses espelhos e pela eterna pergunta: o que é um texto? Talvez não exista mesmo a palavra espelho, mas espelhos, nem mesmo texto, apenas textos, espelhados em infinitos fragmentos.

ABSTRACT: The aesthetic realization of Clarice Lispector's work (1920-1977) manifests itself in the field of sensibility, capturing the shapes, rhythms, and its pulsating, offering the reader the whole network of relations of space fiction. This is the case of the texts "Half comical but effective", "Recipe of murder (of cockroaches)", "The fifth story" and *The passion according to G.H.* In these works, the intersection *en abyme* intervenes in the relationship network of the text in order to point out an intriguing game narrative speculate. In general, this article aims at discussing and analyzing intratextual procedures mentioned in the narratives, using theoretical frameworks that illuminate the theme, such as the theories of Gérard Genette (1982), Lucien Dällenbach (1979), Laurent Jenny (1979), Giovanni Battista Tomassini (1990), among others. Thus, through the reduplication of images of cockroaches, Clarice Lispector presents an intriguing narrative skein in writing that equates to look.

KEYWORDS: Autotextuality. *Mise en abyme*. Clarice Lispector.

Referências

ARRIGUCCI-JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado*: a poética da destruição em Júlio Cortázar. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector:* esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

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.

CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: DALLENBACH, Lucien *et al*. *Intertextualidades.* Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes:* la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GOTLIB, Nádia Battella. Mais um doce veneno. In: NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista:* páginas femininas e outras páginas. São Paulo: Senac, 2006, p. 10-13.

_____. *Clarice:* uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: NUNES, Benedito (org) et alii. *A paixão segundo G.H.* Paris: Association Archives de la littérature latino américaine, des Caraibes et africaine du XX e siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 164-195, (Arquivos, 13).

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector:* literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent *et al*. *Intertextualidades.* Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. A quinta história. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c, p. 74-76.

_____. Os espelhos. In: LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d. p. 12.

_____. *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.

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 Darmounth: Darmounth, 2001.

NUNES, Aparecida Maria**.** *Clarice Lispector jornalista:* páginas femininas e outras páginas. São Paulo: Senac, 2006.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Introdução do coordenador. In: NUNES, Benedito (Org.) *et al*. *A paixão segundo G.H.* Paris: Association Archives de la littérature latino-americaine, des Caraibes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 24-33, (Col. Arquivos, 13).

PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector:* uma poética do olhar. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

ROSENBAUM, Yudith. Do mal secreto. In: ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal:* uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999, p. 121-136. (Ensaios de Cultura, 17).

SAMOYAULT, Tiphaine. *A interterxtualidade.* Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: NUNES, Benedito (org) et alii. *A paixão segundo G.H.* Paris: Association Archives de la littérature latinoaméricaine, des Caraibes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 237-257, (Col.Arquivos, 13).

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luiz Fernando Franco. Campinas: UNI-CAMP, 1990.

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *O romance no século XX*. Trad. Miguel Serras. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. 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.

WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector. *Revista de Crítica Literária Latino-americana,* Lima, n. 47, p. 95-104, 1998.