

ITINERÁRIOS GEOMÉTRICOS NA NARRATIVA DE CLARICE LISPECTOR

Mariângela Alonso (USP)¹

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo a compreensão do procedimento narrativo da *mise en abyme* em narrativas de Clarice Lispector. Conforme sistematizou Lucien Dallenbach (1977), a *mise en abyme* caracteriza-se pela autotextualidade ou reduplicação interna da narrativa, demonstrada nas relações possíveis dum texto consigo mesmo, viabilizando os processos de iteração e especularidade. Além disso, a técnica é inscrita ao lado de suportes temáticos de outras artes ou ciências, tais como a matemática, por meio de textos que apresentam em suas bases figuras geométricas, cuja dinâmica contribui para um melhor entendimento e para a potencialidade da obra literária. Desse modo, espera-se focalizar a *mise en abyme* e a linguagem matemática como forças criativas e questionadoras da obra clariciana, especialmente no que tange à homotopia textual e à geometria presentes nas versões do conto *A quinta história* e no romance *A paixão segundo G.H.*

Palavras-chave: Clarice Lispector; *Mise en abyme*; Geometria.

ABSTRACT

This research aims to understand the narrative procedure of the *mise en abyme* in Clarice Lispector narratives. As systemized Lucien Dallenbach (1977), the *mise en abyme* is characterized by autotextuality or internal narrative reduplication, demonstrated the possible relationship of a text with itself, enabling the iteration process and specular. In addition, the technique is subscribed side of thematic supports other to the arts or sciences, such as mathematics, through texts that present in their bases geometric figures, whose dynamic contributes to a better understanding and to the capability of the literary work. Thus, it is expected to focus on the *mise en abyme* and mathematical language as creative and inquisitive forces clariciana work, especially with regard to textual dilation and geometry present in versions of the tale *Aquinta história* and the novel *A paixão segundo G.H.*

Keywords: Clarice Lispector; *Mise en abyme*; Geometry.

Introdução

Em linhas gerais, o procedimento narrativo da *mise en abyme* caracteriza-se pela autotextualidade ou reduplicação interna da obra, demonstrado nas relações possíveis dum texto consigo mesmo, viabilizando os processos de iteração e especularidade. Para dar início à discussão, o teórico Lucien Dallenbach retoma os apontamentos do escritor francês André Gide (1869-1951) a respeito das imagens da heráldica:

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 *Narcissee* em *La tentative*, é a comparação com esse artifício do brasão que consiste, no primeiro, em colocar um segundo ‘em abismo’. (GIDE, 1948, p. 41 *apud* DALLENBACH, 1977, p. 15, tradução nossa)

De acordo com os heraldistas, o escudo é o elemento central do brasão; é nele que estão contidos os caracteres distintivos. O termo *abyrne*, 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.

A fim de explicar e tornar mais clara a especularidade da figura heráldica tomada por Gide, Dallenbach 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 *miseenabymee* 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.

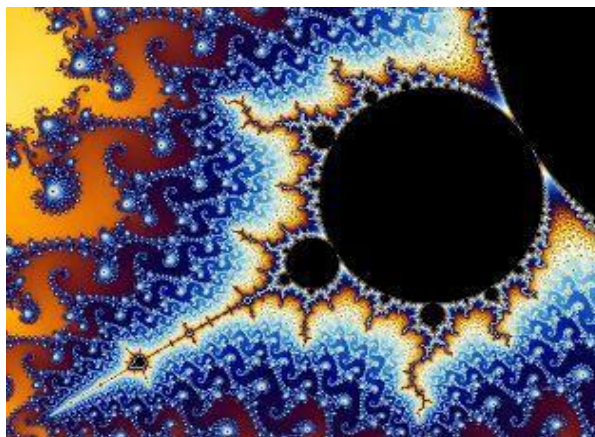


Figura 1: Conjunto de Mandelbrot (fractal matemático). **Fonte:** www.fsf.org (Free Software Foundation). Acesso em: 06 set. 2015

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.

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 *miseenabymesurge* 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 discutir a acepção original do vocábulo, LucienDallenbach 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: reflexão simples, infinita, e aporística.

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 o estudioso, 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)

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).

Pode-se dizer que os três artifícios de especularidade apontados por Dallenbach surgem amalgamados nas narrativas de Clarice Lispector, fazendo de sua obra um constructo semelhante a um quebra-cabeça, cujas peças prismáticas ganham sentido quando inseridas todas juntas. Estamos nos referindo à escrita dos textos de *A quinta história* e *A paixão segundo G.H.*, ambos publicados em 1964.

Configura-se em *A quinta história* uma espécie de estrutura abismal, uma vez que o conto é dotado de reflexão infinita nas variações de mesmo tema, cujas voltas são entrecortadas pela obsessão da narradora em eliminar baratas por meio de uma receita caseira. O texto, como uma combinatória matemática de rede infinita, multiplica as narrações, dialogando com as estruturas encaixadas dos contos milenares de *As mil e uma noites*. Chega-se ao ápice do 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 anteriores². Nessa ciranda especular, as imagens das baratas voltam obsessivamente e a autora apresenta ao leitor uma literatura com forte capacidade reflexiva.

A presença do campo matemático possibilita um encontro com o que Lucien Dallenbach concebe como “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 o estudioso não mencione a matemática, podemos aqui inseri-la, uma vez que é possível encontrar 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.

Desse modo, espera-se focalizar a *miseenabymee* a linguagem matemática como forças criativas e questionadoras do horizonte ficcional de Clarice Lispector, especialmente no que tange às noções de homotetia textual e geometria presentes nas versões do conto *A quinta história* e no romance *A paixão segundo G.H.*

Baratase geometria:

O conto *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 de autores como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Mário Quintana (1906-1994). Em abril de 1962, o texto surge na revista *Senhor*, periódico em que a autora 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. Finalmente, em 1964 o conto aparece na coletânea *A legião estrangeira*.

Clarice Lispector constrói em *A quinta história* poucos parágrafos com variações sobre um mesmo argumento, uma espécie de desdobramento de histórias que se sucedem, a partir de um mesmo ponto, como matar baratas. 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” (NUNES, 1995, p. 95).

Há pontos a serem discutidos no cotejo entre as versões mencionadas. Indicaremos, pois, os mais significativos. Um ponto importante a ser considerado diz respeito ao final discordante dos textos. Em *Casa e Jardim*: “*A quinta história* chama-se ‘Uma alma refeita’. Começa assim: queixei-me de baratas” [C.J]³. Já em *Senhor*: “*A quinta história* chama-se ‘Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia’. Começa assim: queixei-me de baratas” [SR]⁴

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 versão de *Casa e Jardim*, 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].

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]

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”.

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 *miseenabyme*, 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.

Nas 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 homotetia textual, princípio que se caracteriza como 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. Tal como pode-se observar com a figura abaixo, retratando hexágonos. Por meio da relação de homotetia, vislumbram-se semelhanças entre as figuras, porém, a maior apresenta três vezes o tamanho da menor:

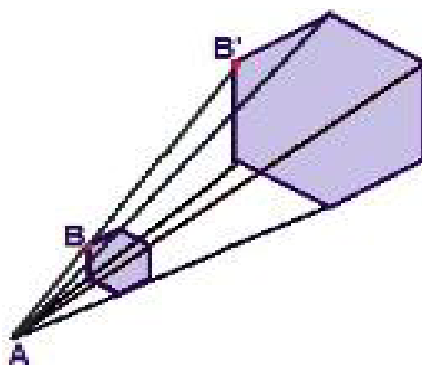


Figura 2: Hexágonos. Fonte: Portal *Brasil Escola*: <www.brasilecola.com/matematica/homotetia.htm>. Acesso em: 22 fev. 2015.

Portanto, a complexidade contida na escrita claricianapõe 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.

Tais considerações remetem à própria natureza abrangente da *miseenabyme*, 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). De forma lúdica, o processo ocorre na obra de Clarice Lispector com as versões de *A quinta história* em que o *mixde* 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.*

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. 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” (NUNES, 1988, p. 24) 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).

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, contínua.

A narrativa gravita em torno dos passos que a personagem G.H. dá em seu apartamento, metáfora da peregrinação de ordem interior, a partir da decisão rotineira de arrumá-lo. 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.

O estado de abismo e periclitação que envolve o ser de G.H. conjuga-se com as imagens dos demais cômodos de sua casa, fornecendo um movimento vertiginoso e uma estranha geometria literária. Assim, logo na sala de jantar surgem as formas circulares dos miolos de pão:

Eu me atardava à mesa do café, fazendo bolinhas de miolo de pão – era isso? Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão, e minha última ligação amorosa dissolvera-se amistosamente com um afago, eu ganhando de novo o gosto ligeiramente insípido e feliz da liberdade. (LISPECTOR, 1998, p. 24)

Atardando-se à mesa do café, com formas redondas de “miolo de pão”, G.H. entrega-se à procura de si mesma, ao tomar forças para enfrentar o trajeto que a levará ao quarto da empregada. Segundo Gaston Bachelard (1976), o “redondo” remete à primitividade das imagens do ser que o ajudam a afirmar-se intimamente, congregando-se em si mesmo. Nesta perspectiva, G.H. encontra-se na “redondeza plena”, exercendo a meditação que reconhece seu isolamento, sua extrema individualidade – a figura da concentração de seu ser na preparação do trajeto que a levará ao transe que a alienou.

O movimento do fluxo de consciência de G.H. é claramente controlado pelo princípio da livre associação através dos sentidos e da imaginação. Assim, na sequência, surge a figura do triângulo incompreensível:

Enxerguei mas estou tão cega quanto antes porque enxerguei um triângulo incompreensível. A menos que eu também me transforme no triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte e repetição. (LISPECTOR, 1998, p. 22)

A referência ao “triângulo incompreensível” permite-nos relacionar esta imagem com a da “terceira perna” (referida pela protagonista no início do romance) perdida no exercício de desmontagem pelo qual passou a protagonista. A imagem do triângulo é bastante significativa na medida em que seus três lados podem representar os três pilares que compõem as bases da personalidade humana, tais como o corpo, a mente e o espírito.

A imagem do triângulo foi adotada por inúmeras associações místicas da divindade e entre elas, encontra lugar no simbolismo maçônico, em que preside uma ampla interpretação. Apontando o triângulo como “sinônimo da perfeição geométrica”, a maçonaria faz menção, entre outras coisas, à fusão de seus três lados, fazendo surgir uma superfície em que se encontra o “Criador”, o “Semelhante” e o “Eu”: “Se o meu Eu é universal e contém o Criador e meu próximo, Eu estarei completo e em plena harmonia com as leis do Universo”

(CAMINO, 1990, p. 604). Tais apontamentos nos fazem atentar também para o número três, já que é mencionado no início da narrativa nas ocorrências de “terceira perna” e “triângulo”.

Aproveitando o simbolismo maçônico, teríamos: “É o terceiro número da ordem numérica; é a união do Universal, ou Unidade, com a dualidade. É a Trilogia significando a perfeição” (CAMINO, 1990, p. 600). O enunciado de G.H. nos remete ainda ao olho inserido no triângulo, o qual também faz parte dos símbolos maçônicos. Para a maçonaria este olho “representa a Divina vigilância, que observa e registra os atos do ser humano” (CAMINO, 1990, p. 449). Num sentido esotérico seria o “Terceiro Olho” ou “Terceira Visão”, uma espécie de visão espiritual, diferentemente do órgão do ser humano:

[...] a visão atua como uma máquina fotográfica e „absorve“ as imagens, enquanto o Olho Divino ‘emite’ forças para a proteção. A vigilância não seria exercitada para ‘vigiar’ no sentido de punir, mas apenas, como símbolo de uma Presença em nós. (CAMINO, 1990, p. 450)

Nesse sentido, numa espécie de vigilância quanto a seus próprios passos, G.H. tenta reconstruir a experiência do dia anterior, a qual resultou no processo de sua desmontagem.

Um primeiro confronto margeia a experiência da personagem, frustrando suas expectativas, uma vez que o quarto da empregada 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, 1998, p.37).

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 *enabyme*, 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 nos apontamentos teóricos da *miseenabyme* 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 quiliágono⁵, 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 entendimento⁶. 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.

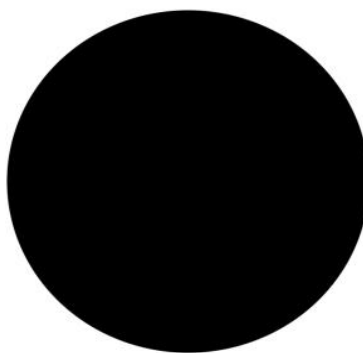


Figura 3: *Chiliagon*(2012), de AlenaKotzmannova. Fat Gallery, Brno.
Fonte:<www.janserych.com>. Acesso em 03 de mar. 2015.

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.

Benedito Nunes salienta o estilo de escrita de *A paixão segundo G.H.* como um “relato confessional” (NUNES, 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 exprimir 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:

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. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1998, p. 176)

Considerações finais

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, consideramos a metáfora especular como forma direta e proposital da *mise en abyme*. Ao tomarmos as versões de *A quinta história*, 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. Não constituindo exemplos de formas prontas e acabadas, os textos fornecem um efeito estético e lúdico aos leitores.

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).

Por sua vez, no itinerário de G.H. cada passo constitui uma dualidade na medida em que a personagem 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 e vertiginosos ao inserir a imagem das formas geométricas do círculo, triângulo e quadrilátero.

Na 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. Portanto, 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:

O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. 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)

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livrara Eldorado Tijuca, 1976. (Col. Quid).

BARBOSA, Ruy Madsen. *Descobrimo a Geometria Fractal para a sala de aula*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Col. Tendências em Educação Matemática).

CAMINO, Rizzardoda. *Dicionário maçônico*. Rio de Janeiro: Aurora, 1990.

DALLENBACH, Lucien. *Le recit spéculaire: essais 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 littéraire* por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979. p. 51-76.

DESCARTES, René. *Discurso do método; Meditações Metafísicas; Objeções e respostas; As paixões da alma; Cartas*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os pensadores).

GIDE, André. *Journal: tome I (1887-1925)*. Paris: Gallimard, 1948.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Intertextualidades: Revista de Teoria e Análises Literárias*. Tradução do original *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraire* por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979. p. 5-49.

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.

LABELLE, Véronique. Manipulation de figure: le miroir de *lamise en abyme*. *Figura*. Montréal: Centre de recherches sur le texte et l'imaginaire. n. 27, 2011. p. 89-104.

LISPECTOR, Clarice. A quinta história. *Casa e Jardim*, São Paulo, ano VIII, n. 69, out. 1960, p. 6.

_____. A quinta história. *Senhor*, Rio de Janeiro, n. 4, abril. 1962.

_____. *Água viva*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

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

NUNES, Benedito. *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, coor. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 24-33, (Col. Arquivos, 13).

_____. 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.

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

NOTAS

¹Doutora em Estudos Literários pela UNESP/FCLAR e docente de Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Norte do Paraná, campus de Cornélio Procopio. Atualmente cursa o pós-doutorado em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

²Lembramos que as narrativas acima têm, como possíveis embriões, as receitas *Meio cômico, mas eficaz e Receita de assassinato (de baratas)*, textos publicados por Lispector a partir de pseudônimos, nos periódicos *Comício* (1952) e *Diário da noite* (1960). Cf. ALONSO, Mariângela. *Da receita à paixão: a mise en abyme em Clarice Lispector*. Araraquara: UNESP. 238 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários)- Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista-UNESP/FCLAR, 2015.

³Abreviação da revista *Casa e Jardim*.

⁴Abreviação da revista *Senhor*.

⁵Do grego, *Khilion* (mil), *gonos* (ângulo).

⁶Informação devida ao pesquisador Eduardo Neves da Silva (FFLCH-USP).