

BENEDITO NUNES

**LEITURA DE
CLARICE LISPECTOR**

FICHA CATALOGRAFICA

(Preparada pelo Centro de Catalogação-na-fonte,
CAMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP)

Nunes, Benedito, 1929-

N923L, Leitura de Clarice Lispector. São Paulo, Quíron, 1973.

p. ilust. (Escritores de hoje, 2)

1. Lispector, Clarice, 1925 — Critica e interpretação I.
Título. II. Serie.

74-0375

CDD-869.9309



Indices para o catálogo sistemático:

1. Contos : Literatura brasileira : História e crítica 869.9309
2. Ficção : Literatura brasileira : História e crítica 869.9309
3. Romances : Literatura brasileira : História e crítica 869.9309

revisão: CARLOS MARIO COELHO

**EDIÇÕES QUIRON
1973**

→ 6. A FORMA DO CONTO

Como já se tem afirmado, o conto de Clarice Lispector respeita as características fundamentais do gênero¹, concentrando num só episódio, que lhe serve de núcleo, e que corresponde a determinado momento da experiência interior, as possibilidades da narrativa. Os contos da autora enfeixados nas suas coletâneas, *Lagos de Família*, *A Legião Estrangeira e Felicidade Claudestina*², seguem o mesmo eixo mimético dos romances, assente na consciência individual como limiar originário do relacionamento entre o sujeito-narrador e a realidade. Mas também no domínio do conto certas diferenças específicas quanto à história propriamente dita e ao esquema do discurso narrativo, resultam, como no romance, do ponto de vista assumido pelo sujeito-narrador em relação ao personagem.

1. Massaud Moises, *Clarice Lispector: Ficção e Cosmovoísmo. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 26 de setembro / 1970, n.º 689 e *Humboldt*, 1971, n.º 28.
2. Das vinte e cinco histórias de *Felicidade Claudestina*, somente nove ("Felicidade Claudestina", "Restos do Carnaval", "Cem Anos de Perda", "A Orfãda", "Uma História de tanto Amor", "Encarnação Involuntária", "Duas Histórias a meu modo", "O Primeiro Beijo" e "Uma Esperança") são inéditas. Quinze das dezesseis restantes foram enfeixadas em *A Legião Estrangeira*, e três delas com títulos diferentes dos que figuram nesse livro: "Viagem a Petrópolis" como "O Grande Passeio"; "A Vingança" como "Perdendo Deus"; "Desenhando um Menino" como "Menino à Beira de Perda"; "As Águas do Mundo", que completa o total de vinte e cinco, é um dos capítulos de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, romance. Entre as inéditas, "Uma Esperança" liga-se ao motivo de "Esperança", coletada em *A Legião Estrangeira*, Parte II, "Fundo de Gaveta", págs. 235/236.

Vejamos primeiramente aquilo que diz respeito à história como tal³. Na maioria dos contos da autora, o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de tensão conflicta. Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe.

Assim, em certos contos, a tensão conflitiva se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo. Outros porém a crise declarada, que raramente se resolve através de um ato, mantêm-se do princípio ao fim, seja como aspiração ou devaneio, seja como mal-entendido ou incompatibilidade entre pessoas, tomando a forma de estranheza diante das coisas, de embate dos sentimentos ou de consciência culposa. Tomemos "Amor" (LF), adiante resumido, como exemplo dos contos em que há ruptura da personagem com o mundo.

De volta à casa, depois de haver feito as compras do dia, Ana, que parece ser uma mulher tranqüila e em paz consigo mesma, recosta-se "procurando conforto, num suspiro de meia satisfação", no banco do bonde. Ela alcançou, não faz muito, a situação estável em que vive:

"A cozinha era então espagosa, o fogueiro eneguido dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando" — LF, 28.

Seus filhos cresceram, o marido chega em casa à hora certa, o jantar se segue ao almoço, na rotina dos dias. Mas, segundo sugerem as primeiras linhas do conto, teria havido antes disso um acontecimento desagradável, que a personagem teme como um perigo iminente

3. Mantemos, para a análise do conto, a distinção entre *forma da história* e *forma do discurso*. Cf. a distinção de Todorov (*récit comme histoire et récit comme discours*) ou de J. Dubois (*in Rhétorique Générale*, Larousse, Paris, 1970, pág. 172 (*discours narratif et récit proprement dit*)).

que pode repetir-se e contra o qual se acautela. A uma parada do bonde, Ana vê, de súbito, um cego mascando chicletes. Transformada por essa cena, ela deixa cair ao chão, com a arrancada violenta do veículo, o saco das compras. Está por fim inerte diante do perigo que temia, estampado agora na fisionomia grotesca do homem. A tranquilidade de Ana desaparece com a sensação de náusea que lhe vem à boca.

"Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite — tudo feito de modo que a um dia se seguisse outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce até à boca." (LF, 27).

Domina-a essa sensação de náusea quando atravessa o Jardim Botânico para chegar à casa. Ali, em ação nas árvores silenciosas, desencadeia-se algo estranho e hostil que o cego lhe revelara, e que agora, fascinada, experimentando um estado de verdadeiro êxtase, vê entender-se sobre o mundo inteiro. Porém a repentina lembrança dos filhos arranca-a da sedução desse horrível espetáculo que ainda continuará, menos intenso, na cozinha de casa, onde Ana procura sair do transe. Os afazeres domésticos envolvem-na de novo como as mãos do marido que a seguraram, na tranquilidade aparente de seu dia a dia:

"É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver." (LF, 32).

O núcleo da história desse conto é aquele momento de tensão conflitiva, extensa e profunda, que se estabele-

ceu entre a personagem e o cego, e logo entre ela e as coisas todas. O cego é na verdade o mediador de uma incompatibilidade latente com o mundo que jaz no âmbito de Ana. De certa maneira, a sua função mediadora não difere das árvores do Jardim Botânico, que também exteriorizam o perigo de viver. Essa incompatibilidade está em correlação com a estranheza e a violência da vida que agredem a personagem através da fisionomia grotesca do cego, quando ela sente a comoção da náusea assesthorrear-se de si. A tensão conflitiva vem, portanto, qualificada pela náusea, que precipita a mulher num estado de alheamento, verdadeiro êxtase diante das coisas, que a paraliza e esvazia, por instantes, de sua vida pessoal. Contudo, pela sua extensão e profundidade, essa mesma crise arma-a de uma percepção visual penetrante, que lhe dá a conhecer as coisas em sua nudez, revelando-lhe a existência nelas repressada, como força impulsiva e cáptica, e desligando-a da realidade cotidiana, do âmbito das relações familiares. Momento privilegiado sob o aspecto de descorrimo da existência, maligno e fatalidade sob o aspecto da ruptura, esse instante assinala o climax do desenvolvimentto da narrativa. No entanto, "Amor" não termina com a tensão conflitiva levada aos dois extremos que se tocam, do rompimento com a realidade habitual e da contemplação extática. Depois de atingir o ápice, a história continua à maneira de um antíclimax. De fato, a situação que se desagregou recompõe-se no final do conto, quando Ana regressa a casa e à normalidade entre os braços do marido. O desfecho de "Amor" deixa-nos entrever que o conflito apenas se apazigou, voltando à latência de onde emergira.

Em outro conto exemplar, "O Búfalo" (LF), o desfecho da narrativa ocorre no climax — momento culminante de uma crise que o amor não correspondido causara. Diante de um búfalo, no zoológico, para onde a

conduz seu conflito interior, a personagem vê refletido nos olhos do animal o ódio que sente pelo homem que a despreza.

"O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e à distância encarrourou-a. Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impuniável era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo. Enfim provocado, o grande búfalo aproximou-se sem pressa. Ele se aproximara, a poeira erguia-se. A mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco. Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpecou dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam." (LF, 161).

A tensão conflitiva, mediada pela fera, como antes, em "Amor" fora mediada pelo cego, resolve-se na auto-destruição de personagem, rompendo definitivamente com a realidade.

"Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a flitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mltuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfetigada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo." (LF, 162).

O conto tem o seu desfecho nesse ponto que assinala o climax da história. Mas também, como na composição anteriormente examinada, aparece em "O Búfalo", condicionando a crise no seu ápice, o *confronto pelo olhar*, — desta vez troca de olhares entre a mulher e o

animal, que mutuamente se refletem, um vendo o outro e se vendo no outro, um espelhando no outro o antagonismo que os une e que os separa.

Como núcleo da história, a tensão conflitiva está diferentemente qualificada nos contos de Clarice Lispector: é transe nauseante ("Amor" e "Os Desastres de Sofia", LF); acesso de cólera ("Feliz Aniversário", LF); de ira ("O Jantar", LF), de ódio ("O Búfalo"), de loucura ("Imitação da Rosa", LF); de medo ("Preciosidade", LF); de angústia ("A Mensagem", LF) e de culpa ("O Crime do Professor de Matemática", L). Momento privilegiado, cujo ápice dá algumas vezes o climax da narrativa, essa crise acha-se, via de regra, condicionada por uma situação de confronto, não só de pessoa a pessoa ("O Jantar", "Amor", "Laços de Família", "Legião Estrangeira"), e não apenas entre pessoas ("Feliz Aniversário"), mas também de pessoa a coisa ("A Mensagem", "Amor", "O Crime do Professor de Matemática", "Imitação da Rosa"), seja esta um objeto ou um ser vivo, animal ou vegetal. Num bom número de contos, associam-se a esse confronto, de natureza visual, os dois motivos, que são recorrentes nos romances de Clarice Lispector, da potência mágica do olhar e do desortínio contemplativo stencioso, este interceptando o circuito verbal.

A velha de "Uma Antiverão" cospe no chão, de ódio, ao olhar, colérica, os filhos maduros, reunidos para festejar-lhe a data natalícia, e que vê como "ratos se cotovelando" em torno dela. O olhar recíproco revela, no conto "Os Laços de Família", a mútua afecção inconfessada que une mãe e filha. Em "Os Desastres de Sofia", a personagem narradora fixa os olhos do professor temido, "olhos nus — que tinham muitos cílios", e que a paralizam de terror como se estivesse diante de uma realidade estranha:

"Eu era uma menina muito curiosa, e, para a minha palidez, eu vi. Enfiada, prestes a vomitar, embora, até hoje

não sabia ao certo o que vi. Mas sei que vi. Vi tão fundo quanto numa boca, de chofre eu via o abismo do mundo. Aquilo que eu via era anônimo como uma barreira aberta para uma operação de intestinos. Vi uma coisa se fazendo na sua cara — o mal estar já petrificado subia com estorço até a sua pele, via a careta vagarosamente hesitando e quebrando uma crosta — mas essa coisa que em munda catástrofe se desenrolava, essa coisa ainda se parecia tão pouco com um sorriso como se um fígado ou um pé tentassem sorrir, não sei. O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. *Eu vi dentro de um olho.* O que era incompreensível como um olho. Um olho aberto com sua gelatina móvel. Com suas lágrimas orgânicas." (LE, 22/23).

A semelhança do que sucede nesse conto, a crise e a visão dramática coincidem em "Amor", "Preciosidade" e "O Jantar".

"Então ela viu, o cego mascarava chicles... Um homem cego mascarava chicles... O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana, olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio." ("Amor", LF, 25). — "Com brusca rigidez olhou-os. Quando menos esperava traíndo o voto de segredo, viu-os rápida... Não deveria ter visto. Porque, vendo, ela por um instante arriscava-se a tornar-se individual..." (Preciosidade, LF, 105) — "No momento em que eu levava o garfo à boca, olhei-o. Ele-lo de olhos fechados mastigando pão com vigor e mecanismo, os dois punhos cerrados sobre a mesa. Continuei comendo e olhando." (O Jantar, LF, 91).

A exceção de "Os Desastres de Sofia" e de "O Jantar", os outros contos mencionados adotam a forma da ter-

ceira pessoa do singular. As variações concomitantes do tipo de desenvolvimento da história até aqui estudado, e do discurso narrativo, que já podemos divisar em "Os Desastres de Sofia", relacionam-se quase sempre com o uso da primeira pessoa, excepcional em "Lagoas de Família" e mais frequente em "A Legião Estrangeira" e "Felicidade Ciandestina"⁴.

A personagem narradora reflete, no anticlímax que arremata *Os Desastres de Sofia*, ao qual já nos referimos sob o aspecto do motivo do olhar, acerca do efeito inesperado, entre amor e entusiasmo generoso, que a sua composição escolar improvisada causara no professor taciturno e temido, com quem ela se defrontou, e cujo rosto se descontrairia num sorriso grotesco. Por meio da tensão conflitiva que decai após esse confronto, e que corresponde a um momento privilegiado de descortínio, Sofia compreende a sua vocação de escritora e o destino intranquillo que o dom da palavra lhe impunha.

"Através de mim, a difícil de se amar, ele recebera, com grande caridade por si mesmo, aquilo de que somos feitos... All estava eu, a menina esperta, demais, e eis que tudo que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro." (LE, 28).

A narrativa continua, pois, a partir desse momento, como um comentário lírico que franqueia ao sujeito-narrador, reforçando o tom confidencial e memorialista do conto, a interpretação do incidente narrado:

4. Em *Lagoas de Família*, na primeira pessoa, apenas "O Jantar". Em *Legião Estrangeira*, além de "Os Desastres de Sofia" e "A República dos Pães", "O Ovo e a Galinha", "A Quinta História", "Uma Amizade Sincera" e, ambigüamente, no preâmbulo da história, "Os Obedientes". Dentre os inéditos de *Felicidade Ciandestina*, são em primeira pessoa, além da história que dá título ao volume, "Restos do Curupaiti", "Com Anos de Perdido", "Encarnação Voluntária" e "Duas Histórias a meu modo".

"De choiré explicava-se para que eu nascera com mão dura, e para que eu nascera sem nojo da dor. Para que te servem essas unhas longas? Para te arrastar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto — uivaram os lobos, e olharam intimidadados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir." (LEI, 28/29).

Mas o comentário lírico, como esse trecho dá a perceber, é uma *prática meditativa*. A confiança e o moralismo não diluem a presença do eu-narrador, que contrabalança a "efusão lírica" pelo seu enquadramento parodístico duas vezes assinalado. Além daquele que marca a identificação literária da personagem, réplica maligna da travessa Sofia, da Condessa de Ségur⁵, outro índice de paródia é o lobo da história do Chapuzinho Vermelho, assimilado ao *lobo do homem*.

A digressão em torno do acontecimento sob a forma de um comentário que o interpreta, integra-se, por conseguinte, ao desenvolvimento da história. No fim do conto, a narradora, que nele se investiu, divisa a possibilidade de principiar outras histórias:

"... E foi assim que no grande pátio do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o

5. O conto de Clarice Lispector adota o título que tomou em português *Les Mathews de Sophie*, parte da obra edificante da Comtesse de Ségur (*Sophie Rostopchine*). As travessuras de Irrequieta e inocente Sophie desse livro, no ambiente da alta burguesia "fin-de-siècle", não falta uma certa malignidade infantil que o conto de Lispector revela e acentua na sua personagem homônima.

sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama. Não, esse foi somente um dos motivos. E que os outros fazem outras histórias..." (LEI, 29).

O eu-narrador é, pois, o sujeito e objeto da história, como repositório de outros contos possíveis, que serão partes diferenciadas de uma mesma matéria narrativa atualizável em cada um deles. O comentário lírico anuncia o retorno da narração que se limita a interromper. Em vez de aditar-se à história, como um acréscimo caprichoso, o elemento expressivo mobiliza a narração e condiciona a possibilidade de seu recomeço. Em simetria com a alternância dos discursos direto e indireto nos romances, verifica-se em "*Os Desastres de Sofia*" uma constante oscilação do narrativo ao expressivo e do expressivo ao narrativo — o épico e o lírico inter-relacionados e se delimitando mutuamente.

Mas a posição do eu, assim firmada, como sujeito e objeto da narração, delimita a história por uma perspectiva memorialista, autobiográfica⁶. Em outros contos porém essa posição é a de um agente emissor, que assigura à história, como em "*O Ovo e a Galinha*" e a "*Quinta História*", por associação e por desdobramento de

6. Em "*Os Desastres de Sofia*" a posição do eu, como sujeito e objeto da narração, tem a franquia da reminiscência, e o tom confidencial de "*Felicidade Grandestina*", "*Restos do Carnaval*" e "*Cem Anos de Perda*". Essa atitude também encontramos em certas narrativas curtas, que tanto podem merecer a designação de conto ou de crônica, — como, entre outros, "*Africa*" e "*Berlín*" — incluídas em "*Fundo de Gatoeira*", onde a autora reúne aquelas suas composições circunstanciais ou inacabadas, e que lhe interessam por esse aspecto da imperfeição e da feitura tosca ("Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessa muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do mal-feito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão" — "*Fundo de Gatoeira*", LEI, Parte II, pág. 127). Desse ponto de vista, e para tais composições, a distinção entre *conto* e *crônica*, absorvida pela flexibilidade que a narrativa curta adquire em Clarice Lispector, torna-se irrelevante.

unidades narrativas de extensão desigual, um desenvolvimento transubjetivo, independente daquela perspectiva.

O primeiro conto, 'O Ovo e a Galinha' (LE), é todo um jogo de linguagem entre palavra e coisa. Como numa fantasia verbal onírica, as frases-feitas, semelhantes aos dos antigos livros escolares de leitura ("O cão vê o ovo? só as máquinas vêem o ovo. O guindaste vê o ovo?"; o disparate ("Ao ovo dedico a nação chinesa. O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pensou"); a paródia filosófica ("Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei"); o paradoxo ("O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito"), sucedem-se, alternam-se e misturam-se num ritmo febril e alucinatório, retomado de parágrafo a parágrafo ao longo de cadeias de significantes em que a palavra "ovo" é reiterada: Olho o ovo com um só olhar... / Ver o ovo é impossível... / O ovo não existe mais... / O ovo é uma coisa suspensa... / O ovo é uma exteriorização... / O ovo é a alma da galinha... / O ovo é coisa que precisa tomar cuidado... / Com o tempo o ovo se tornou um ovo de galinha... etc. etc

Essas cadeias de significantes são, ao mesmo tempo, unidades narrativas que se desdobram dentro de cada parágrafo ou de parágrafo a parágrafo, reiterando o mesmo nome. De uma a outra cadeia, fala-se de uma só coisa, de um só objeto; mas o significado se evade quanto mais cresce a teia das definições por eles formada em torno do objeto ovo, definido de diversas maneiras. Dessa forma, como unidades narrativas que se associam, as cadeias constituem aspectos desdobrados de uma "mediação visual"⁷ dirigida a um objeto e dele separada pela sequência infundável de frases que o envolvem; partindo da reiteração das palavras que o nomeiam:

7. Expressão usada pela autora em *A Poética Segundo GH* para designar o caráter das visões encadeadas da personagem.

Ainda tendo um nome, ainda sendo "ovo", aquilo de que repetidamente se fala, passível de receber outros nomes, será até o fim do conto excedentário aos símbolos destinados a circunscrevê-lo, reaparecendo sempre, objeto visível de significado indizível, através dos elos que compõem a teia linguística das definições que o transportam.

Por esse jogo de linguagem entre palavra e coisa, o ovo ascende à categoria de acontecimento revelador aberto sobre uma realidade indeterminada que ele representa — realidade à qual a narradora se acha presa desde o início de sua descrição e em face da qual ela própria se narra.

Como no relato de GH, corre pela evasão do significado que acompanha o movimento do eu à busca de si mesmo, e em tensão conflitiva com o objeto que o fascina, o desenvolvimento parabólico da narrativa.

"Comecei a falar da galinha e há muito já não estou falando mais da galinha. Mas ainda estou falando do ovo." (LE, 61).

Tanto o ovo e a galinha como a narradora, que assume em certo momento a função impessoal de um nós coletivo

("Somos o que se abstém de destruir, e nisso se consomem. Nós, agentes disfarçados e distribuídos pelas funções menos reveladoras, nós às vezes nos reconhecemos" — LE, 61),

são figuras de igual relevo no plano exemplarista do conto, que é uma parábola do caráter instrumental do amor e da vida, a serviço da existência, força latente, misteriosa e cega.

"Os ovos estalam na frigideira, e mergulhada no sono preparo o café da manhã. Sem nenhum senso da realidade, grito pelas criangas que brotam de várias camas, arrastam

cadeiras e comem, e o trabalho do dia amanhecido começa, eritado e rido e comido, clara e gema, alegria entre brigas, dia que é o nosso sal e nós somos o sal do dia, viver é extremamente tolerável, viver ocupa e distrai, viver faz rir." (LE, 63).

O desdobramento da história — evidentemente sem entredo — produz-se como desdobramento da visão da personagem, sujeito e objeto da narrativa.

O eixo de desenvolvimento de "A Quinta História" (LE) é também a personagem que narra. Um só acontecimento (a morte de baratas) é visto de quatro maneiras diferentes, que correspondem a quatro histórias distintas, cada uma, dessas maneiras comportando uma cadeia autônoma de significantes relacionados com as demais através do sujeito-narrador, lugar comum onde elas se articulam e por onde os significados se evadem.

A primeira história ("Como matar baratas"), anedota ou fábula em estado puro, enquanto registro de um acontecimento, resume-se na proposição inicial do conto que

"começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu minha 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." (LE, 91).

Na segunda história, denominada "O Assassinato", o mesmo incidente cotidiano se transforma numa cena de cruel mortandade. Na terceira, "Estátuas", a mortandade assume as proporções de uma catástrofe universal (a hecatombe de Pompeia), de que a narradora participa como testemunha e agente. Na quarta, que não tem título, as baratas estorricadas de gesso representam o molde interno em que a personagem se molda:

"Eu ia lá então todas as noites renovar o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito..."

Estremecei do mau prazer à visão daquela vida dupla de felicidade. E estremecei também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebenharia meu molde interno." (LE, 93).

Segundo esse esquema, análogo ao procedimento novelístico do *encaixe*⁸, poderia desenvolver-se, repetindo-se a mesma proposição inicial, além de uma quinta história, um número indefinido de relatos. O conto termina precisamente quando se esboça o começo de nova cadeia, que se denominaria "Leibniz e a transcendência do amor na Polinésia": "Começa assim: queixei-me de baratas." (LE, 94).

A diferença entre esse conto e "O Ovo e a Galinha" está na extensão do esquema de desenvolvimento que liga os dois entre si: no primeiro, a história resultou da associação entre cadeias autônomas de significantes como unidades narrativas mínimas; no segundo, as quatro ou mais possíveis histórias desencaixadas correspondem a uma só história, que se desdobrou em cadeias autônomas de significantes, como unidades narrativas mínimas. Num e noutro caso, o último elo dessas cadeias, que condiciona a associação no desdobramento, é o sujeito que se narra, fazendo de sua experiência a condição de possibilidade de todas as histórias⁹.

8. Mecanismo do *encaixe*, como nas *Mit e uma Noites*, mas numa perspectiva distinta, que seria a da causalidade psicológica. Ver Tzvetan Todorov, "Os Homens — Narrativas", *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970, págs. 121/123.

9. Em "Duas Histórias a meu modo" (*Felicidade Clandestina*), essa experiência está condicionada por um texto prévio, de Marcel Aymé, paratrasado e glossado, como exercício de escrita. (FC, 154).