

**BENEDITO NUNES**

**O DRAMA DA  
LINGUAGEM**

**Uma leitura de  
Clarice Lispector**



1989

## 6 A FORMA DO CONTO

Como já se tem afirmado, o conto de Clarice Lispector respeita as características fundamentais do gênero<sup>1</sup>, 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, enfileirados nas suas três coletâneas, *Lagos de família*, *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*<sup>2</sup>, 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 diferenciações específicas quanto à história propriamente dita e ao esquema do dis-

<sup>1</sup> Massaud Moisés, *Clarice Lispector: ficção e cosmovisão*, O Estado de S. Paulo, 26 set. 1970, n. 689, Suplemento Literário, e *Humboldt*, 1971, n. 23.

<sup>2</sup> Das 25 histórias de *Felicidade clandestina*, somente nove ("Felicidade clandestina", "Restos do carnaval", "Cem anos de perdão", "A criada", "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 enfileiradas em *A legião estrangeira*, e três delas com títulos diferentes dos que figuram nesse livro: "Viagem a Petrópolis" como "O grande passo", "A vingança" como "Perdoando Deus", "Desenhando um menino" como "Menino a bico-de-pena". "As águas do mundo", que completa o total de 25, é um dos capítulos de *Uma aprendizagem ou O livro dos pyzakeres*, romance. Entre as inéditas, "Uma esperança" liga-se ao motivo de "Esperança", coletada em *A legião estrangeira*, parte 2, "Fundo de gaveta", p. 235-6.

curso narrativo, resultam, como no romance, do ponto de vista assumido pelo sujeito narrador em relação ao personagem.

Vejamos primeiramente aquilo que diz respeito à história como tal<sup>3</sup>. Na maioria dos contos da autora, o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de *tensão conflitiva*. 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. Noutros porém a crise declarada, que raramente se resolve através de um ato, mantém-se do princípio ao fim, seja como aspiração ou devaneio, seja como mal-entendido ou incompatibilidade entre pessoas, tomado 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 enfim espaçosa, o fogão engraçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando (LF, 23).

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 que pode repetir-se e contra o qual se acurteia. A uma parada do bon-

de, Ana vê, de súbito, um cego mascando chicles. 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 tranqüilidade 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 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 estender-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 seguram, na tranqüilidade 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, 33).

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

<sup>3</sup> Mantemos, para a análise do conto, a distinção entre *forma da história* e *forma do discurso*. Cf. a distinção de Todorov (*Vérité comme histoire et vérité comme discours*), ou de J. Dubois (*Réécriture générale*, Larousse, Paris, 1970, p. 172 (*discours narratif et vérité proprement dite*)).

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 assenhorear-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 paralisa e esvazia, por instantes, de sua vida pessoal. Contudo, pela sua extensão e profundidade, essa mesma crise armazena de uma percepção visual penetrante, que lhe dá a co-nhecer as coisas em sua nudez, revelando-lhe a existência nelas repressada, como força impulsiva e caótica, e desligando-a da realidade cotidiana, do âmbito das relações familiares. Momento privilegiado sob o aspecto de des-cortínio da existência, maldição e fatalidade sob o aspecto da ruptura, esse instante assinala o clímax do desenvolvimento 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 anticlímax. De fato, a situação que se desagregou recompõe-se no final do conto, quando Ana regressa à casa e à normalidade entre os braços do marido. O desfecho de "Amor" deixa-nos entrever que o conflito apenas se apaziguou, voltando à latência de onde emergira.

Em outro conto exemplar, "O búfalo" (LF), o desfecho da narrativa ocorre no clímax — 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 encarou-a. Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impune era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo. Entim 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 paixão tão funda foi trocada que a mulher se entorpecceu 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 autodestruição da personagem, rompendo definitivamente com a realidade.

Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingénua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassínio. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitçada 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 clímax da história. Mas também, como na composição anteriormente examinada, aparece em "O búfalo", condicionando a crise no seu ápice, o *confronto pelo olhar* — dessa 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 definitivamente 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", LF); de loucura ("Imitação da rosa", LF); de medo ("Preciosidade", LF); de angústia ("A mensagem", LE) e de culpa ("O crime do professor de matemática", L). Momento privilegiado, cujo ápice dá algumas vezes o clímax da narrativa, essa crise acha-se, via de regra, condicionada por uma situação de confronto, não só de pessoa a pessoa ("O jantar", "Amor", "Lagos de família", "Legião estrangeira"), e não apenas entre pessoas ("Feliz aniversário"), mas também de pes-

soa 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 *des-cortínio contemplativo* silencioso, este inerecpiando o circuito verbal.

A velha de "Feliz aniversário" 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 afeição 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 paralisam de terror, como se estivesse diante de uma realidade estranha:

Eu era uma menina muito curiosa, e, para a minha palidez, eu vi. Eriçada, prestes a vomitar, embora até hoje não saiba ao certo o que vi. Mas sei que vi. Vi tão fundo quanto numa boca, de choite eu via o abismo do mundo. Aquilo que eu via era anônimo como uma barriga aberta para uma operação de intestinos. Vi uma coisa se fazendo na sua cápsula — o mal-estar já petrificado subia com estorço até a sua pele, via a careta vagorosamente hesitando e quebrando uma crosta — mas essa coisa que em muda catástrofe se desentraçava, essa coisa ainda se parecia tão pouco com um sorriso como se um figado 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 e 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).

À semelhança do que sucede nesse conto, a crise e a visão dramática coincidem em "Amor", "Preciosidade" e "O jantar":

Então ela viu, o cego mascava chicles... Um homem cego mascava 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 me nos esperava traindo 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. E-l-lo de olhos fechados mastigando pão com vigor e mecanismo, os dois punhos cerrados sobre a mesa. Continuei compe-ndendo e olhando ("O jantar", LF, 91).

À exceção de "Os desastres de Sofia" e de "O jantar" os outros contos mencionados adotam a forma da terceira 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 "Laços de família", e mais freqüente em "A legião estrangeira" e "Felicidade clandestina"<sup>4</sup>.

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 descontraía 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...

<sup>4</sup> Em *Laços de família*, na primeira pessoa, apenas "O jantar". Em *A legião estrangeira*, além de "Os desastres de Sofia", "A repartição dos pães", "O ovo e a galinha", "A quinta história", "Uma amizade sincera" e, ambigüamente, no pretérito da história, "Os obedientes". Dentre os inéditos de *Felicidade clandestina*, são em primeira pessoa, além da história que dá título ao volume, "Restos do carnaval", "Cem anos de perdão", "Encarnação voluntária" e "Duas histórias a meu modo".

[...] Ali 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:

De choffe 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 arrancar 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 — uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir (LE, 28-9).

Mas o comentário lírico, como esse trecho dá a perceber, é uma *prática meditativa*. A confiança e o memorialismo 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 Ségur<sup>5</sup>, 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:

... Foi assim que no grande pátio do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o 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... (LE, 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 reconte. Em simetria com a alterância 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, autobiográfica<sup>6</sup>. Em outros contos porém essa posição é a de um agente emissor, que assegura à história, como em “O ovo e a galinha” e a “A quinta história”, por associação e por desdobramento de 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

<sup>5</sup> 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 clandestina”, “Restos do carnaval” e “Cem anos de perdão”. Essa atitude, também a encontramos em certas narrativas curtas, que tanto podem merecer a designação de conto ou de crônica, — como, entre outros, “África” e “Berna” — incluídas em “Fundo de gaveta” onde a autora reflete aquelas suas composições circunstanciais ou inacabadas, e que lhe interessam por esse aspecto da imperfeição e da feitura tosea (“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 malfeito, daquilo que desceitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão” — “Fundo de gaveta”, LE, parte II, p. 127). Desse ponto de vista, e para tais composições, a distinção entre *conto* e *crônica*, absorvida pela flexibilidade que a narrativa curta adquire em Cláudio

<sup>6</sup> O conto de Cláudio Linspector adota o título que tomou em português *Les malheurs de Sophie*, parte da obra edificante da Comtesse de Ségur (Sophie Rostopchine). As travessuras da irrequeria e inocente Sophie desse livro, no ambiente da alta burguesia *fin-de-siècle*, não falta uma certa malignidade infantil que o conto de Linspector revêla e acentua na sua personagem homônima.

fantasia verbal onírica, as frases-feitas, semelhantes às dos antigos livros escolares de leitura ("O cão vê o ovo? só as mãquias 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 "meditação visual"<sup>7</sup> dirigida a um objeto e dele separada pela sequência infundável de frases que o envolvem, partindo da reiteração das palavras que o nomeiam. 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 lingüística 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 G.H., 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 distarçados 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, paro o café da manhã. Sem nenhum senso da realidade, grito pelas crianças que brotam de várias camas, arrastam cadeiras e comem, e o trabalho do dia amanhecido começa, gritado e rido e comido, clara e gema, alegria entre brigas, dia que é o nosso sai e nós somos o sai do dia, viver é extremamente tolerável, viver ocupa e distrai, viver faz rir (LE, 63).

O desdobramento da história — evidentemente sem entendo — 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

<sup>7</sup> Expressão usada pela autora em *A parábola segundo G.H.* para designar o caráter das visões encadadas da personagem.

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 Pompéia), 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 mira:

Eu iria então todas as noites renovar o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito... Estremeci do mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que reberitaria meu molde interno (LE, 93).

Segundo esse esquema, análogo ao procedimento novelístico do *enchaixe*<sup>8</sup>, 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).

<sup>8</sup> Mecanismo do *enchaixe*, como nas *Mit e uma noites*, mas numa perspectiva distinta, que seia a da causalidade psicológica. Ver Tsvetan Todorov, *Os homens — narrativas, em As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 121-3.

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 desencadeadas 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 histórias<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Em "Duas histórias a meu modo" (*Felicidade clandestina*), essa experiência está condicionada por um texto prévio, de Marcel Aymé, *Parafusado e glosado, como exercício de escrita* (FC, 154).