

UM ENREDAMENTO DE BARATAS: A *MISE EN ABYME* EM “A QUINTA HISTÓRIA”, DE CLARICE LISPECTOR

AN ENTANGLEMENT OF COCKROACHES: THE *MISE EN ABYME* IN “A QUINTA HISTÓRIA”, BY CLARICE LISPECTOR

Mariângela Alonso (UNESP)

RESUMO: Este artigo tem como objetivo investigar os efeitos do procedimento novelístico do encaixe presentes no conto “A quinta história”, de Clarice Lispector. Apresentando uma estrutura narrativa concêntrica e espiralada, na qual cinco estórias ilustram uma espécie de jogo de espelhos ou *mise en abyme*, o conto repete instigantes estruturas temáticas. Uma leitura nessa direção tem como embasamento ensaios críticos que examinam a produção de Clarice Lispector e a técnica narrativa do encaixe. Por meio da análise apresentada espera-se revelar e descrever a escritura de Clarice Lispector com base na técnica narrativa de encaixe e suas implicações no conto “A quinta história”.

PALAVRAS-CHAVE: *Mise en abyme*. Encaixe. Clarice Lispector. A quinta história

ABSTRACT: This article aims to investigate the effects of the fitting procedure novelistic tale present in “A quinta história”, by Clarice Lispector. Presenting a narrative structure and concentric spiral, in which five stories illustrate a sort of game of mirrors or *mise en abyme*, the story repeats provocative thematic structures. A reading in this direction has the foundation of critical essays that examine the production of Clarice Lispector's narrative technique and groove. Through the analysis presented is expected to reveal and describe the writing of Clarice Lispector, based on the narrative technique of fitting and its implications in “A quinta história” tale.

KEYWORDS: *Mise en abyme*. Fitting. Clarice Lispector. A quinta história.

Ao contar histórias o homem vivencia ao mesmo tempo um ato lúdico e reflexivo, na medida em que reproduz no seu discurso, feições valorativas de sua cultura. Neste sentido, como obra circular e aberta, os contos de *As mil e uma noites* perpetuam o teor e a concepção do mundo islâmico por meio de um discurso expressivamente simbólico. No processo de enunciação destes contos “contar é igual a viver” (Todorov 1969: 127), uma vez que a personagem Sherazade livra-se da morte ao narrar histórias ao rei Shariar, situação infinitamente repetida. A partir de então, “o ódio assassino é transformado em amor duradouro” (Bettelheim 2002:96).

No ensaio intitulado *Os homens-narrativas*, Tzvetan Todorov reporta-se aos contos seculares das *Mil e uma noites*, identificando o procedimento novelístico do encaixe. Para o teórico, o encaixe é caracterizado como uma história secundária englobada na primeira narrativa, ocasionando a interrupção desta pela aparição de uma nova personagem. Neste processo cada história parece contar com uma espécie de suplemento que ficará fora da forma a se desenrolar, fazendo-se necessária a inserção de outra narrativa. Assim, “[...] 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 1969:132).

Como procedimento narrativo, o encaixe constitui, portanto, “[...] uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa” (Todorov 1969:12). Ao

enredar uma outra narrativa, a história principal consegue atingir o seu tema proposto, incidindo-se na sua própria imagem.

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:

Gosto bastante que em uma obra de arte se reencontre, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. [...] na literatura, no *Hamlet*, a cena da comédia, e em tantas outras peças. No *Wilhelm Meister*, as cenas de marionetes e da festa no castelo. Em *A queda da casa de Usher* a leitura que se faz a Roderich, etc. Nenhum desses exemplos não são absolutamente corretos. O que o seria muito mais, o que diria melhor o que quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e na *Tentative*, é a comparação com este procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo ‘*en abyme*’ (Gide *apud* Garcia 2008: 128)

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

O entendimento do vocábulo perpassa na escala de personagens da obra literária, o redobramento do próprio sujeito da narrativa, num movimento reflexivo:

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

Este procedimento de resumo intratextual ou “repetição interna”, conforme apontado por Dallenbach, constitui-se como a desarticulação da massa textual, intervindo na rede de relações de forma a assinalar a intersecção de encadeamentos significativos diversos, isto é, um interessante jogo de espelhos inserido na narrativa. Tal como os espelhos convexos na pintura flamenga, atribuindo novas dimensões aos espaços frontais e demarcados das telas, na narrativa, há, por sua vez, o desdobramento de histórias encaixadas, as quais alargam o processo de significação textual: “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: 67-8).

O termo *mise en abyme* também ganhou destaque nos anos 60, penetrando o universo da crítica literária, sobretudo com a onda do *nouveau roman*, tal como atestam os estudos de Jean Ricardou. Ao analisar diferentes textos do *nouveau roman*, Ricardou antepõe, em relação à construção em abismo, duas funções narrativas básicas, a revelação e a antítese.

A capacidade de resumir em variantes por meio de desdobramento metonímico constituiria o que o teórico chamou de “revelação”. Por sua vez, a antítese contaria com o fato de a construção em abismo contradizer o funcionamento global do texto e assim quebrar-lhe a unidade narrativa:

Estação Literária

Na medida em que opera por similitude e redução, (a construção em abismo) multiplica as semelhanças que, através da repetição, podem aproximar e rearticular os múltiplos acontecimentos. Em síntese, é esta a função antitética da construção em abismo: a unidade, ela divide; a dispersão, ela a une. (Ricardou *apud* Carvalho 1983: 15)

Os estudos de Ricardou nos levam à função especular da Literatura, na medida em que esta reduplica o mundo em sua totalidade, espelhando o real ao dotar a narrativa de uma estrutura forte, e assim, assegurar-lhe um significado superior.

Feitas algumas considerações sobre o procedimento de *mise en abyme*, passaremos ao exame do conto *A quinta história*, de Clarice Lispector, narrativa que se desdobra em variantes de estilo, recontando de forma obsessiva a mesma história, como matar baratas. Percorrer o processo de construção em abismo e discutir as imbricações com o conto clariceano constitui o objetivo maior deste artigo.

VARIAÇÕES DE UM MESMO TEMA: COMO MATAR BARATAS

O século XX assistiu a uma nova forma de narrar. De um modelo de ficção acabada passou-se a uma narrativa essencialmente mais aberta, marcada pela pluralidade de significados. Tal modelo conta com a multissignificação e expressões mais abrangentes, as quais possam sustentar a excentricidade da realidade, reclamando uma nova postura do leitor: “[...] exige que ele saia da prazerosa atitude de quem espera a fruição fácil de uma estorinha ‘água-com-açúcar’, descruze os braços e participe atentamente do jogo” (Maria 2004: 82). É neste sentido que as narrativas de Clarice Lispector despontam em nossas letras, pautando-se por um encontro particular com o público tocado por sua Literatura.

A ficção de Clarice Lispector assume, na forma concisa do conto, o mesmo procedimento da realização dos romances. Conforme notou o crítico Benedito Nunes, os contos clariceanos “seguem o mesmo eixo mimético dos romances” (Nunes 1995: 83), tendo como base a consciência individual do sujeito e seu relacionamento com o outro.

O conto “A quinta história”, de Clarice Lispector foi publicado primeiramente em 1964 no volume *A legião estrangeira*, republicado em 1969 como *Cinco relatos e um tema*, no *Jornal do Brasil* e em 1984 na edição póstuma das crônicas de *A descoberta do mundo*. O texto também fez parte da coletânea *Felicidade Clandestina*, de 1971.

Logo no início o texto de Clarice Lispector já estabelece uma espécie de programa narrativo delimitado:

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 1999: 74)

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

“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: 95).

O fato de nenhuma das histórias mentir a outra estabelece uma relação de complementaridade ao conto, visto que não haverá, conforme anunciado pela narradora, nenhum confronto entre elas. Porém, diferentemente da condição de Sherazade, em que narrar continuamente significa despistar a morte, a narradora de “A quinta história” revela-se incapaz de sustê-la, certo da condição implacável de todos os seres humanos: “[...] seriam mil e uma, se mil e uma noite me dessem” (Lispector 1999: 74). Assim, a narradora torna-se uma instância que morre a cada relato junto à palavra, o que podemos também observar com o desfecho de outra ficção clariceana, *A hora da estrela*: “E agora __ agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas __ mas eu também?!” (Lispector 1993: 106).

Ao relatar a primeira história, “Como matar baratas”, a voz narrativa assume-se como personagem do conto, instaurando o movimento do sujeito que se procura, confrontado no campo das identidades, questão muito cara à obra de Clarice Lispector, conforme já salientado por importantes vozes da crítica. No caso específico de “A quinta história”, este narrador “é o sujeito que se narra, fazendo de sua experiência a condição de possibilidade de todas as histórias” (Nunes 1995: 95).

Segundo Todorov, a presença de personagens incita a técnica do encaixe na medida em que tais instâncias requerem para si novas e intrigantes histórias. Servindo como argumentos, as narrativas encaixadas contam com a atuação do que o teórico chama de “homens-narrativas”, os quais representam, “a forma mais espetacular do encaixe” (Todorov 1969: 124). Porém, no conto “A quinta história”, tais instâncias resumem-se na existência do narrador que é também personagem, espécie de contador do mesmo caso, as baratas enjeitadas, “os males secretos” da casa. Assim, tornar a contar de modo persecutório a mesma história tem o papel de recuperação da tradição da narrativa oral, o limiar do mito:

[...] com esse movimento de eterno retorno à história inicial, o ato de narrar assume as proporções de um exorcismo do pecado original, converte a cena do crime numa cena primordial, remetendo ao assassinato de Abel por seu irmão Caim. (Kahn 2005: 34)

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 1999: 74)

De uma atmosfera casual, percorrida pela banalidade cotidiana é que resulta esta primeira história, com a queixa da narradora e prontamente a execução de seu plano contra os insetos. Nesta estratégia cotidiana meticulosamente preparada, ecoa o ardil de Sherazade, “[...] embora a narradora clariceana o faça não em legítima defesa, mas em ataque explícito” (Rosenbaum 1999: 134).

É a partir daqui que se seguirá o desdobramento narrativo, acompanhado por uma verdadeira indagação metafísica, em um projeto de compreensão e revelação de um mundo que se concretiza. A realização estética do texto clariceano manifesta-se no vasto campo da sensibilidade, captando as formas, os ritmos e suas pulsões, oferecendo ao leitor toda a rede de relações do espaço da ficção: “[...] É no interstício das palavras que a contista investiga o espaço do infalível, a percepção sutilíssima de imperceptíveis movimentos psicológicos” (Lucas 1983: 140).

Espécie de programa narrativo estabelecido, esta primeira história recebeu a atenção da crítica pelo caráter de sua metalinguagem:

[...] essa primeira história parece obedecer também a uma receita de ‘Como escrever um conto’, na medida em que reúne de forma quase didática os elementos contidos na fórmula mínima do conto convencional. (Kahn 2005: 28)

Focalizando a própria linguagem, a narradora reflete sobre o processo de construção do conto, buscando o sentido secreto da palavra, já tornada um fim em si mesma: “[...] a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura” (Barthes 2007: 27).

Lucien Dallenbach observa, quanto à dimensão paradigmática das *mise en abyme*, o fato de que estas podem apresentar aspectos generalizantes ou transposições ao produzirem no contexto da obra uma “expansão semântica de que este não seria capaz por si só” (Dallenbach 1979: 58). Impondo-se semanticamente ao macro-cosmos da ficção, o processo de construção em abismo tende a ultrapassá-lo, englobando-o. Neste sentido, ao manejar os meandros da linguagem literária, o conto clariceano avança em direção à capacidade reflexiva, intervindo como meta-significação, o que permite à narrativa tomar-se a si mesma como tema. Como uma escritora essencialmente voltada à perspectiva ontológica, Clarice Lispector remete o texto para o ser da própria escritura ao produzir uma obra intrigante, que se reitera obsessivamente.

Também presente em *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, o processo de *mise en abyme* põe em prática a reiteração interna da ação ficcional. Ao lançar mão de um narrador personagem, a narrativa de Poe apresenta a reduplicação de forma implícita, sugerida em sua construção reflexiva, dispondo ao leitor o agente e o processo de produção do conto na figura do narrador: “Agora eu estava num beco sem saída. Estava ali, a cavalo, atravessando, sozinho, uma região isolada e triste. Trouxera comigo a disposição de passar uma temporada com Roderick Usher, que tinha sido um dos meus alegres companheiros de infância” (Poe 2005: 69).

Voltemos ao conto de Clarice Lispector. Nele a segunda história irá se desenrolar com o título de “O assassinato”, embora seja confessado que se trata da primeira: “A outra história é a primeira mesmo e chama-se ‘O assassinato’. Começa assim: queixei-me de baratas” (Lispector 1999: 74).

Pelo estado de excitação assumido pela narradora, esse relato possui requintes de crueldade na medida em que traz ao leitor a intensidade perversa do ato de matar os insetos indesejados: “Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe” (Lispector 1999: 75).

Ainda nessa segunda história é relevante observarmos o mecanismo de projeção assumido pela narradora na identificação com os insetos: “Como para baratas espertas

como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza” (Lispector 1999: 75).

Nesse quadro projetivo “[...] os limites eu/outro, malfeitor/vítima já não estão claros” (Kahn 2005: 28), o que propicia ao conto de Lispector uma espécie de movimentação comutável entre eu x barata, na medida em que o texto recobre tanto a existência humana quanto a animal.

Movimento análogo encontramos no romance *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964. A narrativa gravita em torno dos passos que a personagem G.H. dá em seu apartamento, espaço metafórico da peregrinação de ordem interior, a partir da decisão rotineira de arrumá-lo. No quarto da empregada, último cômodo de sua casa e primeiro a ser “arrumado”, G.H. defronta-se com uma barata, ser que estabelece o ponto de partida para uma longa introspecção.

A personagem G.H. é seduzida pela caracterização da barata e também pela vida e pelo sentido que o inseto oculta. A imagem da barata exerce um estranho fascínio: “A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam” (Lispector 1998: 60). Conforme observa o crítico Silviano Santiago:

Na ficção de Clarice Lispector, o parasitismo recíproco __ da vida animal pela vida humana, e vice-versa __ serve de belvedere lírico-dramático, de onde narradores e personagens olham, observam a eles e ao(s) outro(s), intuem, fantasiam, falam e refletem sobre o mundo, os seres e as coisas, sendo por isso difícil, e talvez desnecessário, diferenciá-los. (Santiago 2004: 198)

É sintomático observarmos que *A paixão segundo G.H.* e “A quinta história” partilham a mesma matriz cronológica, ou seja, 1964 como data de publicação. Para o crítico Affonso Romano de Sant’anna há “várias lições” que poderiam ser tiradas desta pequena narrativa, sobremaneira os aspectos intra (ligações internas do texto) e intertextuais (ligações entre um romance e outro, entre um conto e outro), o que leva 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: 239).

Ao mesmo tempo em que aponta para a eternidade das histórias que retornam pelo efeito da *mise en abyme*, “A quinta história” assume uma tensão conflitiva frente ao leitor, exibindo 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: 133)

A narradora é seduzida pela morte que se deseja e se anuncia durante todo o conto: “Meticulosa, ardente eu aviava o elixir da longa morte” (Lispector 1999: 74).

Neste elixir preparado de forma cautelosa, é sintomático observarmos a própria escrita do conto, sendo este composto por orações curtas e definitivas, impactantes, como se em cada frase houvesse a retenção e o sacrifício da vida dos insetos, movimento do qual o leitor participa: “[...] como as baratas, também o leitor não escapa do jogo perverso de quem possui o domínio demiúrgico de dar e retirar a vida, detendo o poder de transformar o outro em pedra” (Rosenbaum 1999: 140).

A terceira história intitula-se “As estátuas” e reflete sobre si mesma ares históricos ao comparar a morte das baratas com Pompéia e sua hecatombe:

[...] dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. (Lispector 1999: 75)

O projeto banal articulado pela narradora assume aqui o tom de “catástrofe universal” (Nunes 1995: 94), dilatando o tempo e o espaço físico ao englobar todo o encanamento do prédio. Nessa carnificina que paralisa e endurece os insetos, vale notar a sutileza do trabalho com a interioridade, traço marcante da literatura clariceana, na menção ao “molde interno”:

Outras __ subitamente assaltadas pelo próprio âmago, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! __ essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te ... Elas que usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. (Lispector 1999: 75)

Quanto à escrita, é necessário atentar para o fato de que esta terceira história padece da “[...] ameaça constante de um extermínio, a proximidade perigosa de seu silêncio” (Rosenbaum 1999: 141). Este aspecto se faz presente na medida em que a voz narrativa procura organizar o seu discurso, relatando a carnificina dos insetos por meio de frases truncadas: “é que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...” (Lispector 1999: 76).

Prestes a ruir no silêncio petrificado, a linguagem de “A quinta história” expande-se, avança e recua ao longo do texto, convergindo para uma espécie de silêncio, tema presente no próprio horizonte de criação de Clarice Lispector: “é nesse tempo, enquanto a autora investe na linguagem e não encontra uma construção possível, que a prática escritural clariceana se arquiteta e se diz” (Nolasco 2001: 53).

Desta forma, situada numa zona além do entendimento da palavra, o conto aponta para o silêncio, na medida em que reflete a insuficiência da palavra para reproduzir a experiência que se quer narrar.

Mesmo depois da catástrofe que abateu os insetos, mumificando-os, o enredo ressurgiu com a quarta história, a qual vem ao leitor sem título, dando início a uma “nova era” na casa da narradora: “Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso” (Lispector 1999: 76).

Neste sentido, a história volta mais uma vez, representada no eterno retorno das baratas, incidindo-se sobre si mesma, numa espécie de *mise en abyme* retrospectiva,

fato que “[...] descobre os acontecimentos anteriores e os acontecimentos posteriores ao seu ponto de ancoragem na narrativa” (Dallenbach 1979: 60).

A perpetuação do crime incide-se nos questionamentos perversos ora efetuados: “Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito” (Lispector 1999: 76).

A referência ao rito que continuamente se reeditaria, ganhando novas edições, reforça o caráter iterativo deste conto camaleônico, revestido ao mesmo tempo de sacrifício e salvação (Rosenbaum 1999: 142). Assim, a narradora recorre aos serviços de dedetização, suavizando seus instintos maquiavélicos:

Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: ‘Esta casa foi dedetizada’. (Lispector 1999: 76)

Mirando-se na difícil escolha entre o eu e a alma, a narradora clariceana decide-se pela sua despersonalização, delegando a continuidade dos crimes à dedetização. Porém, tal escolha é fadada ao fracasso, uma vez que “o mal é constitutivo do ser e retorna em formas sempre renovadas” (Rosenbaum 1999: 142). E do mesmo modo que o mal, as narrativas também retornam retroprospectivamente, revestidas pelo processo da construção em abismo:

Sob a jurisdição do contexto que a precede, a reflexão retroprospectiva pode voltar-se sobre ele, acrescentar-lhe o seu sentido e condicionar a continuação do texto, daí em diante sob a sua jurisdição temática. Pressuposta e pressupondo, objeto e sujeito de interpretação, ela encontra nesse lugar a plataforma desejada para fazer girar a leitura. (Dallenbach 1979: 66)

“A quinta história” engendra um título que disparata o leitor pelo caráter enigmático, uma vez que não se concilia com o restante do conto: “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Curiosamente, ao lado desse disparate entre o título que se anuncia e o resto do conto, está a constatação de que não haverá nenhuma transcendência, já que a quinta história retornará à casualidade da primeira: “Começa assim: queixei-me de baratas” (Lispector 1999: 76). Portanto, a opção da narradora é pelo ordinário da situação, delegando o extermínio dos insetos a um serviço de dedetização, fugindo assim de qualquer transcendência.

De acordo com Lucien Dallenbach, “[...] a embraiagem pode também efetuar-se de acordo com uma poética determinada, dar-lhe substancial ajuda e ultrapassá-la, desposando o que ela procura atingir” (Dallenbach 1979: 70). Na perspectiva de simular o enxerto de uma nova instância, a narrativa clariceana parece fazer uso de uma pista falsa frente ao leitor, uma vez que “tudo está aí contido na imanência do humano, que responde por si mesmo até o limite da incompreensão” (Rosenbaum 1999: 146).

Neste jogo de espelhamentos, “A quinta história” enovela-se sobre si mesma, demarcando na escrita o impulso funcional da própria narrativa.

CONCLUSÃO

Estação Literária

A obra de Clarice Lispector segue absoluta no caminho da pesquisa, o que torna possível mais leituras que com esta possam dialogar, abrindo o horizonte de análise em torno da compreensão dos textos desta autora.

Neste artigo, procuramos abordar o aspecto singular do procedimento narrativo de encaixe presente no conto “A quinta história”, do volume *A legião estrangeira*.

A aventura da narradora de “A quinta história” parte do sentimento comum do cotidiano, ou seja, uma receita caseira de como exterminar baratas e conseqüentemente dar sentido a sua vida. O ato de purificar a casa acaba provocando na narradora personagem a sensação inusitada, a surpresa de deparar-se consigo mesmo: “E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que reventaria meu molde interno” (Lispector 1999: 76).

Assim, no espaço da projeção das imagens, a voz narrativa vê-se a si mesma, experimentando sentimentos incongruentes e geradores de um clima alucinatório, o qual permanece ao longo de todo o conto.

Não restam dúvidas de que o processo narrativo da *mise en abyme* é uma “estrutura privilegiada” (Dallenbach 1979: 76), situada nos limites entre o gênero e a intertextualidade, ocupando o lugar do “coração” deste campo narrativo transtextual.

No caso específico de “A quinta história”, o retorno das histórias cria um efeito alucinatório constante, no qual a repetição parece sugerir o movimento mítico do eterno retorno, ou seja, a percepção da circularidade, fato que remete ao constante re-início da escrita e da experiência da narradora, semelhante ao circuito do “tempo serpente”, que morde incessantemente sua própria cauda, em movimento de eterna busca, de conclusão impossível:

O resultado é esse conto que se espraia infinitamente, transbordando a moldura do próprio gênero, recusando o espaço definitivo da tinta e do papel, que transforma o leitor em cúmplice e em co-autor, delegando-lhe o poder de concluir a quinta, a sexta... a enésima história. (Kahn 2005: 37)

O intrigante labirinto espiralado de “A quinta história” toca os mistérios da escrita, os quais surgem ao lado dos mistérios da existência. Construído por uma metamorfose particular, variando o mesmo tema, a narrativa de Lispector remete ao modo mais arcaico da arte de contar histórias. Neste jogo de espelhos estilhaçados pela mesma história, “o novo envelhece e o velho se renova continuamente ao longo dos tempos” (Kahn 2005: 37).

O ato de narrar histórias traduz-se ao mesmo tempo em algo lúdico e reflexivo. No caso de “A quinta história” este ato tem também o sabor de uma espécie de perversidade cuidadosamente articulada pela narradora: “Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira” (Lispector 1999: 76). A narradora assume, portanto, o papel de “bruxa que sabe repetir a fórmula e calcular novas combinações” (Gotlib 1995: 283).

Por meio da reduplicação interna, Clarice Lispector recria o labirinto da escrita de “A quinta história” numa forte capacidade reflexiva, instaurando o movimento do sujeito que se procura. O texto é semelhante a um novelo narrativo em que escrever equivale a procurar. O conto volta, o homem volta, as baratas voltam, instituindo obsessivamente o eterno retorno.

Na obra clariceana, as personagens deixam atrás de si passos profundos de uma infinita busca ontológica. Na viagem empreendida por Joana, Virgínia, Lucrecia, Martim, Lori, Macabéa, Ângela, a voz de Água Viva e G.H., persiste um movimento similar, recorrente na história de todos esses seres, sujeitos a eternas questões: quem sou? De onde vim? Para onde vou?

O sentido da vida é procurado pela palavra. A narrativa tenta desvelar a condição humana, possibilitando ao homem o questionamento de seu próprio destino. Clarice Lispector nos leva à chave de sua escrita em abismo ao enredar uma multiplicidade de histórias: "Meu enleio vem de que um tapete é fito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. (Lispector 1998: 100).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: *Crítica e verdade*. 3. ed. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 27- 30. (Debates, 24).

BETTELHEIM, Bruno. A estrutura das Mil e uma noites. In: *A psicanálise dos contos de fadas*. 16. ed. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 94-98.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983, (Ensaio, 96).

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

GARCIA, Maria José Ladeira. *A mise en abyme em Inventário do inútil*, de Elias José. Verbo de Minas. Juiz de Fora, v. 7, n. 13, jan/jun 2008, p. 127-138.

GOTLIB, Nádia Battella. A dupla feiticeira. In: *Clarice: uma vida que se conta*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 281-283.

KAHN, Daniela Mercedes. As mil e uma formas do mesmo. In: *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005, p. 25-38.

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

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

_____. Os desastres de Sofia. In: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 98-116.

_____. *A hora da estrela*. 22. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro do Seminário: ensaios* (Bial Nestlé da Literatura Brasileira). São Paulo: L. R., 1983, p. 105-161.

MARIA, Luzia de. A crise da representatividade na arte do século XX e o conto. In: *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 76-96. (Coleção Primeiros Passos; 135).

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. A forma do conto. In: *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 83-95.

POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: *Histórias extraordinárias*. Tradução e adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 69-81.

ROSENBAUM, Yudith. Do mal secreto. In: *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).

SANT'ANNA, A. R. O ritual epifânico do texto. In: *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latinoaméricaine, des Caraïbes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p.237-257, (Col.Arquivos, 13).

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, dez.2004, números 17 e 18, p. 192-223.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: *As estruturas narrativas*. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 119-133.

Artigo recebido em 29 de junho de 2011 e aprovado em 10 de agosto de 2011.