

ENCLAVES PRISMÁTICOS NA FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Mariângela Alonso (UENP)¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo a análise dos contos *A menor mulher do mundo* e *O búfalo*, presentes na coletânea *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector (1920-1977) à luz da teoria da *mise en abyme* de Lucien Dallenbach (1977) e Veronique Labeille (2011). Caracterizada por indicar no campo literário processos de profundidade e infinito, a *mise en abyme* efetua-se nos contos mencionados a partir do jogo abismal construído por noções de reflexo ou espelhamento ao modo de subdivisões prismáticas. Escritas sob o signo da espiral, as obras que compõem o corpus desta pesquisa trazem imagens difusas e inesperadas de um jogo de espelhos invertidos.

Palavras-chave: *Mise en abyme*; Clarice Lispector; *A menor mulher do mundo*; *O búfalo*.

Introdução

Em carta enviada de Berna, Suíça e datada de 26 de novembro de 1946 à sobrinha Márcia, Clarice Lispector elabora o enredo do *Menino de Sá*. Durante a escrita, torna-se claro o processo de encaixe narrativo utilizado pela autora, ao narrar obsessivamente uma mesma história:

[...] o Menino de Sá tinha muitas sardas e era um bom menino. Ele adorava abóbora. Ele comia uma abóbora inteira e ainda dizia: *quêlo mais, quêlo mais!* Um dia ele abriu uma abóbora e ia começar a comer quando viu um bichinho andando dentro. Ele foi ver melhor e viu que não era um bichinho. Imagine, querida, que o bichinho era um menininho do tamanho do dedo polegar. Ele estava vestido com um paletó e calças compridas e tinha na cabeça um chapeuzinho com uma pena maior do que ele. Menino de Sá ficou olhando admirado. E ficou

¹ Doutora em Estudos Literários pela UNESP, campus de Araraquara-SP. Realizou estágio de pós-doutorado em Literatura Brasileira na USP. É autora dos livros *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector* (São Paulo: Annablume, 2013) e *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector* (São Paulo: Annablume: 2017). É docente de Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP/CCP). E-mail: malonso924@gmail.com.

ainda mais admirado quando o homenzinho pequeno tirar do bolso da calça uma aboborazinha muito pequena e começar a comer. (O menino que morava dentro da abóbora se chamava Aboborico). Menino de Sá ainda ficou mais admirado quando viu o Aboborico abrir a aboborazinha do bolso e quando viu que da aboborazinha de Aboborico saiu um menino ainda menor do que Aboborico. Esse menininho tinha o tamanho de uma pulga e se chamava Bibirico. Menino de Sá ficou ainda mais admirado quando viu que Bibirico tirava do bolso uma aboborazinha ainda menor. Bibirico abriu a aboborazinha e de dentro saiu um menininho tão pequeno, tão pequeno, que Menino de Sá foi buscar uns óculos para ver melhor. Esse menininho que estava dentro da abóbora de Bibirico que estava na abóbora de Aboborico que estava na abóbora de Menino de Sá, se chamava Biriquirei. Menino de Sá ficou muito admirado e perguntou: o que é que vocês são? Então Aboborico, Bibirico e Biriquirei responderam com uma voz muito fininha: nós somos parentes. Menino de Sá perguntou: parentes como? Então Aboborico respondeu: eu sou o pai de Bibirico e sou o avô de Biriquirei, e a abóbora é nossa casa. Menino de Sá respondeu: como eu gosto da casa de vocês, gosto de vocês. Então Menino de Sá, Aboborico, Bibirico e Biriquirei ficaram muito contentes, cantaram juntos e depois cada um comeu sua abóbora. (LISPECTOR, 1981, p. 125-126)

Embora despretensioso este enredo manifesta traços bastante recorrentes nas narrativas de Clarice. Por meio de suas linhas é possível constatar que sua literatura opera com um tecido nada homogêneo, repleto de fragmentos e linhas de fuga que dominam o plano da expressão. Dessa maneira, o resultado não poderia ser outro: obra inacabada e, ao mesmo tempo, resgatada na reintegração de um novo cenário, extenso e próprio. Sistematiza-se aí o modelo de toda escritura literária, uma vez que os livros conservam, portanto, infinitas possibilidades, em que colagem e citação se enlaçam, numa espécie de jogo infantil de recortar e colar ao modo que afirmara Antoine Compagnon: “[...] uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel [...]. Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertence, e é um mundo de papel” (COMPAGNON, 1996, p. 12).

Nesse sentido, a construção do texto clariciano provém da curiosa montagem de achados e perdidos, resíduos de linguagem encaixados nas crescentes multiplicações textuais. Segundo Olga Borelli:

[Clarice] Só trabalhava com o inesperado, o que podia acontecer até mesmo quando estava no cinema. Escrevinhava então, nas costas de um talão de cheques, em lenços de papel ou em envelopes vazios, frases ou textos inteiros. (BORELLI, 1981, p. 82)

Seguindo essa linha de raciocínio, na sua tão rica microscopia, a história do *Menino de Sá* traduz um exercício de escrita que se renova pelo jogo da especularidade, aspecto que se realiza com muita criatividade e habilidade na

estética da autora. Sua tarefa é, portanto, pelo constante desdobramento, transformar com suas pequenas linhas um mundo previamente existente.

O texto inclina-se sobre si mesmo, reflete acerca de seu funcionamento e de sua imagem ao jogar com as mediações de enunciado, enunciação e código, favorecendo a discussão de sua estrutura a partir do procedimento narrativo denominado *mise en abyme*, segundo as considerações do teórico Lucien Dallenbach em *Le récit spéculaire* (1977), estudo que fornece a compreensão de aspectos basilares do assunto.

A partir dos apontamentos de André Gide (1869-1951), Dallenbach esclarece que a imagem *en abyme* origina-se da heráldica e apresenta um escudo contendo em seu centro uma miniatura de si mesmo, de maneira a assinalar um procedimento de profundidade e infinito, o que parece sugerir, no campo literário, noções de reflexo ou espelhamento. O estudioso atenta para as comparações com as bonecas russas, as caixas chinesas, as pirâmides mexicanas, os cartazes publicitários e a famosa fita de *Moebius* como processos que reproduzem seus motivos ao infinito e em perspectiva. Tais imagens não deixaram de ser percebidas e apreciadas de modo geral pelo imaginário, bem como pela literatura de Clarice, seja no trecho apresentado acima, seja em outros textos².

Em linhas gerais, os campos especulares se organizam de várias formas na obra da escritora, das quais nos interessa o jogo do olhar, constituído por procedimentos quiasmáticos que se cruzam ao longo do enredo, conforme mostraremos a seguir. Assim, para este artigo, nos ocuparemos especialmente dos jogos especulares presentes na escrita de dois contos do volume *Laços de família* (1960), quais sejam *A menor mulher do mundo* e *O búfalo*.

Espelhos e prismas

No colóquio em torno do escritor Claude Simon (1913-2005) ocorrido na Normandia em 1974, Jean Ricardou (1932-2016) discorreu acerca do conceito de intertextualidade, especificando a intertextualidade geral como as relações intertextuais entre textos de autores diferentes, e a intertextualidade restrita, demarcada pelas relações entre textos de um mesmo autor. A partir de tais distinções, o suíço Lucien Dallenbach (1949-) admitiu a existência da chamada intertextualidade autárquica, designando-a por autotextualidade, como o fez Gérard Genette (1930-2018).

O autotexto define-se como uma reduplicação interna da obra literária, no sistema das “relações possíveis dum texto consigo mesmo” (DALLENBACH, 1979, p. 52), ao desdobrar a narrativa toda ou em parte sob as dimensões literal (a do texto, no sentido estrito) ou referencial (a da ficção). Destarte, Dallenbach aborda a *mise en*

² Prova de que as imagens *en abyme* continuam a ecoar no imaginário popular é a exposição de matrioskas gigantes ocorrida em São Paulo, de 09 a 30 de junho de 2018 no Conjunto Nacional, av. Paulista. Intitulada “Matrioskas Contemporâneas” e composta pela artista plástica Nadia Starikoff, a mostra trouxe cinco bonecas de diversos tamanhos, as quais levaram dez meses para serem construídas. A exposição procurou representar diferentes camadas da artista: origens ancestrais; materialidade do corpo; conexões com o outro; relações com o ambiente; relação com o universo em sua mais infinita plenitude.

abyeme, processo que identifica como “autotexto particular” (DALLENBACH, 1979, p. 53) por meio da obra de André Gide (1869-1951).

O entendimento do vocábulo perpassa, na escala de personagens da obra literária, o redobramento do próprio sujeito da narrativa, num movimento reflexivo: “O que primeiro cabe evidenciar, é que a obra de arte reflexiva é uma representação – e uma representação dotada dum grande poder de coesão interna” (DALLENBACH, 1979, p. 67-68).

Este procedimento visa agrupar 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.

Os três modos descritos não deixam de remeter uns aos outros, evidenciando a tomada de posicionamentos críticos e estéticos do autor, 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).

A pluralidade de comparações em torno do conceito de *mise en abyme* e 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.

No que concerne ao campo artístico, no estudo *La géométrie fractale de la nature* (1982), Mandelbrot observa que certas xilogravuras do pintor japonês Katsushika Hokusai (1760-1849) lembram fractais. É o caso de *A grande onda de Kanagawa* (1830-1833), primeira da série de trinta e seis vistas sobre o Monte Fuji. Nela o artista retrata uma enorme onda acompanhada de pequenas ondas que ameaçam um barco de pescadores na província de Kanagawa.

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. Esta teoria permite diferenciar formas complexas que, entre ordem e caos, permanecem invariantes para qualquer mudança de escala. O princípio aí concebido como autossimilaridade torna possível afirmar que os subsistemas que compõem um sistema complexo são equivalentes ao próprio sistema. É, portanto, uma estrutura com homotetia interna

que pode ser transposta para qualquer criação literária, embora seja declinada conforme suas variantes. Devido à autossimilaridade que dirige a relação entre a narrativa e alguns de seus elementos, o princípio da sensibilidade às condições internas é capaz de demonstrar como qualquer modificação mínima dos elementos que estão em uma relação metonímica com o romance, leva a outras mudanças significativas no texto.

Complementando esta argumentação, Alain Goulet (1996) lembra que diversos elementos referentes ao autor, ao leitor e ao texto são capazes de atribuir aspectos fractais às narrativas. Desse modo, o escritor considerado “*un sujet sans identité stable*” (GOULET, 1996, p. 153) encontra na obra literária sua elaboração projetiva, uma vez que está dentro e de acordo com sua criação, atuando sobre o leitor.

No texto, a *mise en abyme* fornece ao romance uma natureza fractal, confirmando o princípio da autossimilaridade. Nesse sentido, semelhante aos objetos fractais, que se definem como estruturas sem centro, o universo romanesco consiste em várias microestruturas embutidas e potencialmente infinitas, as quais possuem relações similares com a macroestrutura.

No entanto, para Veronique Labeille (2011) a técnica narrativa da *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. Logo, 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).

Na linguagem matemática, o prisma constitui-se em um sólido geométrico, caracterizado por ser um poliedro convexo com duas bases (polígonos iguais) congruentes e paralelas, além das faces planas laterais (paralelogramos).

No âmbito literário, a metáfora do prisma torna-se exemplar por abranger através das bifurcações cromáticas a atualidade dos textos, bem como as dimensões sócio críticas próprias dos sujeitos. Pela flexibilidade de suas formas, esta figura oferece possibilidades maiores do que o espelho quanto à contemplação de ângulos diferentes, pela duplicação e bifurcação aí contidas.

Em outras palavras, para além da simples reflexividade interna ao texto, a *mise en abyme* atua como um jogo de espelhos prismáticos, levando em conta as relações do texto e da linguagem com a sociedade de seu tempo: “O espelho supõe também o que não se vê: a ausência. E mesmo assim, são também as ausências, ou notavelmente as dissonâncias, que questionam o texto e nutrem a leitura em abismo que se pode dar à narrativa” (LABELLE, 2011, p. 99).

Tais questões não deixaram de se fazer sentir na escrita de Clarice Lispector (1920-1977), especialmente no que tange a dois contos presentes no volume *Laços de família* (1960), *A menor mulher do mundo* e *O búfalo*.

Escrito sob o signo do estranhamento, a narrativa de *A menor mulher do mundo* relata a bizarra aparição de Pequena Flor, uma mulher de quarenta e cinco

centímetros, encontrada por um explorador francês “nas profundezas da África Equatorial” (LISPECTOR, 1979a, p. 77). Logo de início emerge um confronto entre diferentes culturas, representado no discurso por meio do procedimento vertiginoso:

No Congo Central descobriu realmente os menores pigmeus do mundo. E - como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa - entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria. (LISPECTOR, 1979a, p. 77).

O jogo abismal completa-se com a revelação da gravidez da pigmeia: “[...] a própria coisa rara tinha no coração algo mais raro ainda, assim como o segredo do próprio segredo: um filho mínimo” (LISPECTOR, 1979a, p. 83). O retrato da pequena mulher é divulgado pelo explorador no “suplemento colorido dos jornais de domingo” (LISPECTOR, 1979a, p. 79). A partir daí a construção espelhada é reforçada pela oscilação de planos e vozes, pois a foto gera as mais diversas reações nos leitores.

Assim, ao modo de subdivisões prismáticas, projetam-se na cena textual sete diferentes quadros, com personagens e pontos de vista. Em todos estes quadros sobressai o movimento do olhar (traduzido insistentemente pelos verbos *ver* e *olhar*), que desenha e contorna os instantes de revelação cotidiana, multiplicados pela imagem de Pequena Flor. Como se portasse uma câmera em ultra *zoom*, o narrador vai se aproximando para desvendar as reações em cada canto. Reverberam então os mais diversos sentimentos em torno do retrato: aflição, perversão, espanto, piedade, serenidade, desejo, preconceito e resignação: “Deus sabe o que faz” (LISPECTOR, 1979a, p. 86):

[...] uma mulher, ao *olhar* no jornal aberto o retrato de Pequena Flor, não quis *olhar* uma segunda vez ‘porque me dá aflição’ [...] Em outra casa uma menina de cinco anos de idade, *vendo* o retrato e ouvindo os comentários, ficou espantada [...]. Em outra casa, na sagração da primavera, a moça noiva teve um êxtase de piedade: - Mamãe, *olhe* o retratinho dela, coitadinha! (LISPECTOR, 1979a, p. 80, grifos nossos).

A especularidade está presente não só no desdobramento dos quadros, como também na repetição interna dos verbos *ver* e *olhar* como recurso paralelístico, propiciando um jogo de palavras. Em vista disso, o procedimento especular confirma sua potencialidade por meio do olhar prismático, fazendo de cada um dos sete quadros uma multiplicação ou espaço de criatividade e questionamento da própria identidade dos personagens. Como um eixo rotativo, os quadros fornecem sucessivos deslocamentos de olhares. Um pólo superpõe-se a outro e os deslocamentos surgem como micronarrativas. Essas variações dão o tom prismático ao texto e viabilizam a entrada de vários movimentos, possibilitando ao leitor uma espécie de cumplicidade em relação à *coisa rara*, como é chamada a mulher pigmeia, semelhante e estranha ao mesmo tempo, na medida em que provoca o desvelamento

do que se esconde: a nítida e profunda radicalização da alteridade estabelecida entre Pequena Flor e os leitores.

Essas reflexões afinam-se com os apontamentos de Jean-Yves Tadié (1990) acerca da narrativa do século XX. O teórico discute a estrutura do romance moderno, caracterizando-a pela abertura do sentido, ao lado da indeterminação e descontinuidade: “Reencontram-se assim, por felicidade, todas as filosofias da obra aberta, anônima, plural, desconstruída, em fragmentos, em movimento perpétuo, como discurso infinito, escrita do desastre” (TADIÉ, 1990, p. 120). A arquitetura dessa construção prismática é entrecortada por inserções que reinventam o próprio desdobramento da gênese da obra ou ainda por perturbações responsáveis pelo rompimento de um plano fechado, como se constituísse um “organismo vivo”, nas palavras de Jean-Yves Tadié (1990, p. 263).

Tais cruzamentos e reflexos mostram a relação entre a linguagem e a representação do real criada pela autora e remetem à figura especular do quiasmo, componente estrutural que compõe uma espécie de jogo de espelhos paralelos, permitindo à autora articular as situações dramáticas, “[...] valendo-se do paradoxo para extrair, nos textos, as muitas possibilidades de sentido que caracterizam a afirmação simultânea de contrários que se cruzam numa mesma experiência” (FRANCO-JÚNIOR, 2004, p. 132).

Trata-se de um exercício de escrita que se renova pelo jogo da especularidade, conduzido por um itinerário de elementos díspares, porém, em constante diálogo, como ocorre em *O búfalo*. A trama gira em torno de uma mulher de casaco marrom que vai até o zoológico para aprender a odiar. Para tanto, ela experimenta freneticamente o ódio em diferentes animais para finalmente encontrá-lo na figura do búfalo.

A especularidade é aí mediada pelo olhar da mulher que se vê no búfalo, espécie de outro de si mesma. Esta postura fora evidenciada pela própria escritora, quando tentou “explicar” as motivações de algumas de suas produções na crônica *A explicação que não explica*, publicada no *Jornal do Brasil* em 1969:

O búfalo me lembra muito vagamente um rosto que vi numa mulher ou em várias, ou em homens; em uma das mil visitas que fiz a jardins zoológicos. Nessa, um tigre olhou para mim, eu olhei para ele, ele sustentou o olhar, eu não, e vim embora até hoje. O conto nada tem a ver com tudo isso, foi escrito e deixado de lado. Um dia reli-o e senti um choque de mal-estar e horror. (LISPECTOR, 1969, p. 2)

No conto, o encontro do olhar permeia-se num crescendo, à medida que curiosas imagens se avolumam até o momento de fusão da mulher com o animal:

E mais uma vez o búfalo *pareceu notá-la*. Como se ela não tivesse suportado sentir o que sentira, desviou subitamente o rosto e *olhou* uma árvore. [...] E de onde *olhou* de novo o búfalo. O búfalo agora maior. O búfalo negro. Ah, disse de repente com uma dor. [...] Ah, disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue

negro [...] O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e, à distância, encarou-a. (LISPECTOR, 1979b, p. 158-159, grifos nossos)

Portanto, a mulher retém em si a imagem do animal e reverte o processo de oposição nos espelhos prismáticos também pelo jogo do olhar: “E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos” (LISPECTOR, 1979b, p. 160).

Imersos nos reflexos de sua interioridade, os personagens claricianos confrontam-se numa dinâmica em que identidade e alteridade se alternam, constituindo o fio condutor da narrativa. Conforme a definição apresentada por Regina Pontieri a respeito dos contos mencionados:

[...] o modo como ‘eu’ e ‘outro’ se relacionam numa dinâmica de oposição e identificação simultâneas. Ou seja: não só os pólos do ‘eu’ e do ‘outro’ não se excluem como, ao contrário, cada um é condição de possibilidade de existência do outro. (PONTIERI, 2000, p. 331)

Há que se considerar a abordagem de vivências paradoxais dos personagens, os quais enfrentam situações marcadas por aprisionamento e exílio. Entrementes, desponta o espelho como força mediadora da “consciência de si”, assinalando o momento em que “[...] a identidade narcisista se transforma em alteridade” (NUNES, 1995, p. 106).

Em *O búfalo*, cada passo constitui uma dualidade na medida em que a mulher percorre o dificultoso caminho do zoológico para defrontar-se com o búfalo. Exposta assim, a arquitetura *en abyme* ganha contornos mais nuançados, vertiginosamente inserindo a imagem de um animal que se permuta com diferentes sentimentos: leão (amor); girafa (inocência); hipopótamo (humildade); macaco (felicidade); elefante (docilidade); camelo (paciência); quati (ingenuidade); búfalo (ódio).

O exercício do olhar é recortado pela *mise en abyme*, pois há uma troca, um intercâmbio de olhares entre a mulher e o animal. Com efeito, é possível considerarmos a metáfora especular como forma direta e proposital da *mise en abyme*. A posição de Umberto Eco quanto aos espelhos reforça esta ideia:

A magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como nos vêem os outros: trata-se de uma experiência única, e a experiência humana não conhece outras semelhantes. (ECO, 1989, p. 18)

Na perspectiva acima, o espelho é apreendido a partir da noção mimética de imitação, tomando como base a própria relação dos sujeitos com o real. No entanto, a metáfora especular pode abranger relações não só simétricas, mas, antes de tudo, assimétricas da realidade, criando ou revertendo imagens de sujeitos, objetos e situações, as quais não se esgotam na simples apreensão da realidade, uma vez que ultrapassam limites. Sobre este aspecto convém recorrermos mais uma vez a Umberto Eco, quando discorre acerca dos espelhos deformantes: “Estranha prótese, o espelho deformante estende, mas deforma, a função do órgão, como uma corneta

acústica que transformasse qualquer discurso num trecho de ópera-bufa” (ECO, 1989, p. 26).

Dessa forma, confirma-se a abordagem aqui utilizada, no sentido de que o termo *mise en abyme* é sustentado, antes de tudo, pela abrangência da metáfora especular nas três categorias já indicadas: reduplicação simples, infinita e aporística. A propósito deste aspecto, Lucien Dallenbach interroga: “Pois se esta aqui chega a desclassificar a imagem heráldica, não é precisamente em virtude de sua aptidão a simbolizar uma tripla reflexividade?” (DALLENBACH, 1977, p. 221).

No caso da ficção 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 prisma. 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.

Em tais narrativas, o jogo de espelhos ocorre de modo invertido, promovido por um percurso às avessas, nas fronteiras entre o dizível e o inexprimível. Assim, o *corpus* confirmou, logo no início da pesquisa, a identificação do alcance da *mise en abyme* como forma transcendente, ou seja, como um mecanismo que ultrapassa a imagem do simples brasão presente nas considerações gidianas. No caso clariciano, a especularidade está diretamente associada à figura do quiasmo, permitindo aos personagens a identificação com contrários que se repelem e se cruzam ao mesmo tempo. É o jogo não gratuito do olhar. Nesse sentido, o espelho representa a dor de existir e a procura do ser por um lugar no mundo.

As narrativas do *corpus* em questão apresentam não apenas um diálogo endogâmico como também uma continuidade crítica, sobretudo com relação a um princípio caro à obra de Clarice Lispector, a *mise en abyme*.

Considerações finais

A especularidade se revela uma das estratégias favoritas da ficção de Clarice Lispector. Como recurso estético, a *mise en abyme* destaca a inteligibilidade e a estruturação fractal de sua obra.

Como vimos, é possível definir o princípio da *mise en abyme* como “qualquer enclave que tenha uma relação de semelhança com a obra que o contém” (DALLENBACH, 1977, p. 18). No entanto, esta semelhança do enclave com o texto não precisa ser necessariamente perfeita, podendo consistir apenas em uma similaridade de aspectos ou mesmo pelo jogo prismático do olhar.

É este procedimento que está no centro dos dois contos estudados, *A menor mulher do mundo* e *O búfalo*. No primeiro projetam-se sete diferentes quadros ou micronarrativas que contam a experiência de diferentes mundos aninhados no cotidiano de personagens que se espantam diante do retrato da pequena mulher; no segundo a investida é a arquitetura *en abyme*, de modo a apresentar o vertiginoso processo da protagonista em busca do ódio no jardim zoológico na gradativa permuta dos animais. Há nos dois textos elementos simbólicos e quiasmáticos em que se problematizam a introspecção dos seres traduzida no impasse entre

identidade e alteridade. Desdobra-se aí uma visão fractal de conhecimento que constitui a própria consciência. Raiz da obra clariciana, a especularidade é o ponto onde toda a oposição é reconciliada e toda a dualidade é apagada.

Trata-se do jogo não gratuito do olhar. Nesse sentido, o espelho representa a dor de existir e a procura do ser por um lugar no mundo. Ao leitor, cabe se aventurar nesse jogo, aceitando suas regras:

[...] espelho é o espaço mais fundo que existe. - E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. De onde também voltaria vazio, iluminado e translúcido, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho. (LISPECTOR, 1999, p. 12)

PRISMATIC ENCLAVES IN THE CLARICE LISPECTOR'S FICTION

Abstract: This article aims at the analysis of the tales *A menor mulher do mundo* and *O búfalo*, present in Clarice Lispector's collection of *Laços de família* (1960) in the light of Lucien Dallenbach's theory of *mise en abyme* (1977) and Veronique Labeille (2011). Characterized by indicating in the literary field processes of depth and infinity, the *mise en abyme* is effected in the tales mentioned from the abysmal game constructed by notions of reflection or mirroring to the mode of prismatic subdivisions. Written under the sign of the spiral, the works that make up the *corpus* of this research bring diffuse and unexpected images of a set of inverted mirrors.

Keywords: *Mise en abyme*; Clarice Lispector; *A menor mulher do mundo*; *O búfalo*.

REFERÊNCIAS

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

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

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

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

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 11-37.

FRANCO-JÚNIOR, Arnaldo. Questionando a identidade da literatura: *A legião estrangeira*, de Clarice Lispector. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Vol. 9/10. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 2004. p. 125-142.

GOULET, Alain. Le style à la lumière des fractales. *Revue Elseneur*. Presses Universitaires de Caen, France. n. 11, 1996, p. 153-178.

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

LISPECTOR, Clarice. A explicação que não explica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 11 de outubro de 1969. p. 2.

_____. A menor mulher do mundo. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979a. p. 77-86.

_____. O búfalo. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979b. p. 149-160.

_____. Algumas cartas. In: BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 101-146.

_____. Os espelhos. In: LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 12-13.

MANDELBROT, Benoît. *The fractal geometry of nature*, New York: W. H. Freeman, 1982.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PONTIERI, Regina Lúcia. Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty. *Revista USP*. São Paulo, Universidade de São Paulo, n.44, dezembro/fevereiro 2000. p. 330-334.

TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Tradução Miguel Serras. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

ARTIGO RECEBIDO EM 29/08/2018 E APROVADO EM 13/09/2018