

Clarice Lispector e o Impasse da Narrativa Contemporânea

FÁBIO LUCAS

Tendo publicado o seu primeiro romance, **Perto do coração Selvagem**, em 1944, Clarice Lispector já surgiu como um caso estranho no cenário brasileiro. Daí por diante, sua prosa foi-se destacando da narrativa costumeira, que trilhava caminhos até então muitas vezes percorridos.

A prosa narrativa construía-se sobre matrizes preexistentes, enquadrada por concepção e procedimentos consagrados, mostrando-se herdeira de um realismo transparente, referenciada de um modo claro a uma realidade anterior, que se buscava reduplicar mediante uma representação verista, tanto quanto possível. Vivia-se ainda sob os reflexos da mediação sensória como novo critério do real.

A própria Clarice Lispector apareceu ainda subjugada aos critérios narrativos "normais", embora o seu discurso apresentasse assonâncias tanto quanto ao modo de dizer, como quanto à essência da coisa dita. Em poucos anos de prática literária, ela já havia tornado consciente a reivindicação realista de nosso tempo: não mais o reflexo da realidade, mas a realidade do reflexo.

Assim, em 1961, quando publica o seu sexto livro, **A Maçã no Escuro**, adota como epígrafe do romance um trecho do **Vedas** que sugere uma concepção do real menos naturalista ou mecanicista que a tradicional, pois mais tendente a instaurar intuitivamente o fluxo de sensações e percepções que invadem a nossa mente: "Criando todas as coisas, ele entrou em tudo. Entrando em todas as coisas, tornou-se o que tem forma e o que é informe, tornou-se o que pode ser definido e o que não pode ser definido: tornou-se o que tem apoio e o que não tem apoio: tornou-se o que é grosseiro e o que é sutil. Tornou-se toda espécie de coisas: por isso os sábios chamam-no Real". **Vedas** (Upanichade).

Enquanto escrita, o texto de Clarice Lispector torna-se mais e mais contemporâneo de uma tendência moderna: o desprezo progressivo do apoio factual para formar a seqüência narrativa e a abolição da personagem como agente condutor da ação e do relato, assim como o corporificador do núcleo narrativo, em torno do qual se aglutinam os demais elementos e se realiza a tensão dramática.

Na passagem do século XIX para o século XX podemos situar no romance a **crise do enredo**, quando a narrativa assume um caráter parodístico e passa a diluir as obras da Literatura Universal, a citá-las, e plagiá-las, a dialogar com elas. É o caso, por exemplo, de Machado de Assis, que incorpora, assimila, critica e parodia o que há de mais destacado da "sabedoria dos povos". Sua obra anuncia a confusão dos gêneros e prefigura o fim das escolas literárias, contendo uma sátira explícita ao Romantismo e ao Realismo que, no tempo, inundavam a cabeça dos letrados. Joyce e Kafka viariam a constituir os pontos culminantes daquela tendência.

Dã-se, igualmente, o desfazimento da figura do **herói**. Representado primitivamente por alguém de posição alta — príncipe ou soldado —, aparece no período romântico com as roupagens do artista. Os próprios artistas deveriam ser heróis, como Byron, Goethe, Hugo, muitas vezes superiores aos heróis de suas obras.

Acontece, entretanto, que o artista acabou se tornando o herói **manqué**, o "poeta maldito", a celebrar-se como protótipo nas próprias obras. Com a ascensão do Simbolismo e da arte-pela-arte, os heróis de considerável número de trabalhos eram retratados como artistas. A figura do artista e a sensibilidade deste começam a

ser o assunto heróico que melhor exprime a sociedade. O herói era expressão, sem necessidade de motivo ou consciência (cf. R. P. Blackmur, "The Artist as Hero", em **The Hero in Literature**, ed. by Victor Brombert, A Fawcet Premier Book, New York, 1969, p. 234/235).

Com a explosão populacional, a expansão da educação e a divisão do conhecimento, só o artista encarna o herói íntegro, não dividido entre o profissional e o outro ou os outros eus. Pratica o heroísmo do anti-herói: mostra-se o derrotado, o rejeitado, o impotente, o desarmado. O artista tem de criar deliberadamente uma consciência dentro de uma sociedade sem consciência.

Grandes escritores do fim do século XIX e do início do século XX tomaram o artista como herói e núcleo narrativo. Assim, em muitos contos de Henry James escritores e pintores apresentam-se como consciência moral da sociedade, figurando como bode expiatório do mundo, a pagar a arte com a vida. Os textos mais significativos de Proust, Joyce e Mann ocupam-se da luta do artista com a sua própria arte. **A Portrait of the Artist as a Young Man** relata o encontro de uma identidade artística, ainda que isso signifique o sacrifício do artista. **Les Faux Monnayeurs** de Gide contém as confissões de um romancista-personagem envolvido com outras personagens: "ele come o que exprime e exprime o que come, e faz ambas as coisas conscientemente." (R. P. Blackmur, ob. cit., p. 239). **Dr. Faustus** de Mann narra o destino de um grande compositor que vende ao Diabo a humanidade de sua vida. Grande parte da obra de ficção de Sartre foi dedicada a ressaltar o intelectual como herói "impossível".

É sabido que o herói da idade épica tinha a "existência guiada", era feliz, ao passo que o da era do romance é levado a recorrer a si mesmo, pois não tem outro apoio a não ser as próprias forças, e procura levar a cabo um processo de autocriação.

Mas a narrativa de Clarice Lispector é contemporânea de um estádio em que a articulação de episódios dramáticos vem utilizando abundantemente outros meios de comunicação diferentes da forma romanesca e em que o herói cedeu lugar ao discurso que posiciona a própria natureza da expressão verbal. Assim, podemos dizer metafo-

ricamente que **o herói da ficção contemporânea é o discurso narrativo.**

Se no conto de fadas pergunta-se: que **aconteceu ao Príncipe?**; se no conto realista se pergunta: que **fez** o Príncipe?; se no conto moderno se pergunta: **em que X** (personagem anônima) **está pensando?**, contemporaneamente a pergunta ficou sendo: **por que escrevo?** Pergunta a que alguns artífices do "nouveau roman" deram à seguinte resposta: "escrevo para saber a razão por que escrevo". Debaixo da aparente tautologia pode-se entrever a dramática situação do escritor de ficção diante dos sinais agônicos da "epopéia da classe burguesa".

Estamos numa época em que o relato de episódios baseados em relações contraditórias de personagens e a presentificação de um caráter foram substituídos por uma farsa metafísica. A crise vem de longe, desde quando o herói romântico assumia dupla aparência: de rebelde e de aristocrata. Queria reafirmar sua condição única, sua personalidade superior e, ao mesmo tempo, seu antagonismo para com a sociedade. Mas consciente de si mesmo, o herói romântico ficou paralisado pela dúvida e revoltado contra o meio-ambiente.

O herói burguês tem vergonha de sua herança burguesa, que denuncia com amargor, mas à qual está ligado. Este é o seu "realismo", sua "inércia ocupacional". O ponto terminal do seu destino é a farsa metafísica. Daí a popularidade de Charlie Chaplin e do teatro de Ionesco e Beckett. A grande revelação do moderno herói se dá quando ele descobre que não pode ser mais herói. E, para salvar uma parte do heróico, terá de dar consequência a essa descoberta.

Em determinado momento da evolução da narrativa, temos uma crise de identidade que se manifesta numa profunda divisão interior da personalidade, na relação sujeito-objeto na mente, na separação de pensamento e ação, e do ser e da imagem (a grande problemática do espelho, tão nítida em alguns trabalhos de Clarice Lispector). O tema da personagem em busca de si mesma (Pirandello) assinala uma das constantes da ficção contemporânea. A busca heróica toma o sentido de exílio, de tal modo que aprofundar-se nela é distanciar-se da redenção.

A obra de Clarice Lispector inicia-se já instalada num horizonte que excede a esfera da arte meramente reprodutiva ou "culinária", uma vez que não veio para completar uma tradição ou prolongar uma tendência. Antes, pôs-se no horizonte da desautomatização da mensagem romanesca brasileira, pois deixou de amoldar-se ao gosto predominante e de satisfazer às expectativas do belo comum ou das soluções edificantes já codificadas. Inicia-se com a crise do enredo e da personagem.

A leitura da série de romances de Clarice Lispector conduz-nos, a partir de **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres** (1969), à libertação do romanesco, indicada anteriormente no livro **A Paixão Segundo G.H.** (1968). Aí, então, o narrador afivela a máscara do escritor e procura narrar a crise da narrativa como impedimento básico; a linguagem se torna um processo de desvelamentos sucessivos, de descobrimentos e surpresas, por entre matizes e sutilezas, até o nada central, o silêncio.

Deste modo, o discurso cai num território de generalizações filosofantes, dirigidas ao "juízo dos séculos" e, por sua vez, imbuídas dele, questionando a sua própria razão de ser e aproximando-se, conseqüentemente, de uma estética do dizer e do calar. Discurso em que as palavras se dão cautelosamente, num jogo de escolha tenso: ora como uma descoberta, ora como um risco.

A relação da obra de Clarice Lispector com o leitor constitui uma espécie de elaboração de uma pergunta que cumpre ao intérprete responder. Por isso, a primeira tarefa de interpretação deve consistir em recuperar a pergunta inerente ao texto, tão dissolvida ela fica nos movimentos de passagem de uma sutileza a outra, a paciente descrição de nuances que tanto marca o estilo da ficcionista.

Assim, o leitor se indaga sempre em que comentário do narrador, em que parte do monólogo da personagem se insere o ponto nodal da série de questões propostas. Além do mais, o texto narrativo se ramifica em situações e objetos-símbolos, absorve a sinalização culta das obras clássicas da Literatura Universal (exemplo, o caso de Lóri/Loreley e Ulisses em **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**), enreda-se nalgumas imagens recorrentes (rela-

cionadas, por exemplo, com os **olhos**, a **família** ou os **animais**. Sendo que, quanto a estes, podemos enumerar empregos referencial, figurativo, antropomórfico e zoomórfico), enfim, prolifera em vários eixos significativos à cata de manifestar o inexprimível.

A fabulação de Clarice Lispector, em sua última fase, torna-se posterior à concepção egótica da narrativa, naquele ponto em que o herói já havia perdido a identidade, o nome e até mesmo a representação humana. É posterior até mesmo à personagem-coisa (**nouveau roman**), para a qual se trasladou o valor de troca da sociedade de consumo. Clarice Lispector dispensa, finalmente, os mecanismos da ação e da construção psicológica. Liberta-se da **cena final**, que dava o limite da trama preconcebida nos moldes reclamados por Edgar Allan Poe. A sua prosa vira gesto verbal. Assemelha-se ao "desempenho" de um mistério, tão do gosto da oratória barroca (Vieira). Mas diferencia-se do discurso barroco pelo despojamento do **far stupire** (Marino), substituído pela felicidade dos achados verbais, que mantêm acesa a empresa do discurso que se procura como referente.

A prosa de Clarice Lispector é mais que um comentário metalingüístico sobre a ação da narrativa: é um posicionamento sobre a validade da palavra como alavanca para remover um impedimento existencial.

Sua fala aproxima-se mais e mais dos estados-limites da perfeição verbal: o dizer e o silenciar.

Caminhando nos trilhos da reflexão verbal, Clarice Lispector foi extremando certa futilidade da representação, como quem viaja na cabine indevassável de um trem: a paisagem exterior, ainda que existente, deixa-se pressentir sem jamais ser vista ou usufruída.

O jogo da romancista reduz-se, desta maneira, a uma tensão entre o literal e o simbólico, abriga duas instâncias da leitura, fazendo disso o principal veio semântico. Lembra a noção de foro misto que se encontra etimologicamente em **mistifório** (de **mixti-fori**), caso em que se observavam juntas e jurisdição secular e a eclesiástica.

Daí a importância que tem sido atribuída a esta parte de

suas confissões verbais: "Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra morde a isca, alguma coisa se escreve. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se, com alívio, jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a". (Legião Estrangeira, Rio, 1964, p. 143).

Dá-se, então, que a ambigüidade do signo lingüístico (literatura) unifica os dois foros da dicção de Clarice Lispector, definindo o território da criação, compartilhado pelo texto e seu consumidor. Texto, como vimos, esvaziado de substância referencial, ausente de uma coluna diegética.

Instaurado o espaço poético — área exclusiva do rito literário —, substitui-se a unidade lógica pela unidade do absurdo, processando-se a discreta subversão dos meios de coerência, bem no rumo do preceito de J. Maritain: "Art bitten by Poetry longs to be freed of Reason".

Também os contos de Clarice Lispector percorrem uma trajetória análoga à dos romances. Sem que possamos organizá-los numa série cronológica, podemos situá-los numa série literária que tenha como pontos extremos, suponhamos: "Mistério em São Cristóvão" (em **Laços de Família**, Rio, 1960) e "O Ovo e a Galinha" (em **Legião Estrangeira**, Rio, 1964; ambos aparecem na coletânea **A Imitação da Rosa**, Ed. Artenova, Rio, 1973). O primeiro é narrado na terceira pessoa, comandado por um narrador onisciente, contém personagens e enredo, referencia dois grupos (uma família e três rapazes fantasiados a caminho de uma festa), determina um tempo (maio) e um espaço definido (São Cristóvão), em suma, agencia todos os componentes de uma narrativa tradicional, que se articula em torno de uma personagem principal. Podemos notar o cadenciamento do conto, que mostra uma ação crescente, um clímax e uma ação decrescente. Quanto ao segundo, "O Ovo e a Galinha", será objeto de um estudo particular.

Se um dos tópicos da prática literária de nosso tempo tem sido questionar sobre a natureza dos gêneros e a conveniência de sua separação, constantemente o conto, como espécie narrativa, tem-se constituído num desafio de tipificação.

Já é uma observação costumeira lembrar que Nerval, Baudelaire e Proust hesitaram quanto ao gênero do que escreviam. E todos conhecem a posição de Benedetto Croce, que negava qualquer valor científico às classificações dos gêneros literários, diante da singularidade expressiva de toda obra artística.

No que respeita ao conto, gira no Brasil uma afirmativa de Mário de Andrade, proveniente de *O Empalhador de Passarinho*, que afaça a geral adesão à lei do menor esforço, pois perpetua a definição: "**Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto**". Mas há uma curiosa correspondência desse asserto também em língua inglesa, o que levanta o problema da impossibilidade de traçar limites formais ao gênero, ou o da completa autonomia do autor: "**The basis of almost every argument or conclusion I can make is the axiom that the short story can be anything the author decides it shall be**". (H. E. Bates. *The Modern Short Story: A Critical Survey*, The Writer, Inc. Boston, 1949, p. 15).

A tendência mais forte da teoria literária tem sido subordinar o conto a uma anedota, embora os dizeres de Mário de Andrade e H.E. Bates, conforme veremos, se apliquem mais comodamente a certas composições de Clarice Lispector. Assim, enquanto Aristóteles exigia para determinada forma narrativa — a tragédia — que tivesse princípio, meio e fim, Edgar Allan Poe admitia que a estória e os incidentes constituem um caso bastante deliberado para produzir um **deliberado efeito**. Vê-se, portanto, que para Poe todas as partes do conto dependem exclusivamente do efeito **preconcebido**, isto é, do **fim**, que realiza a unidade temática do conto, que busca **um só efeito**.

Já houve quem distinguisse entre a obra narrativa e a História justamente porque aquela apresenta uma **cena final**, estruturando-se num tempo determinado ou num espaço definido, ao passo que a História presume o **continuum**, no qual nunca se poderá dar por acabada uma exposição ou uma interpretação.

Admitida a anedota como núcleo temático, certamente a **cena final** constitui a meta do discurso narrativo, a captar os significados disseminados no texto como um pára-raios direciona as energias de uma tempestade.

Uma vez atingido o final tem este a propriedade de iluminar, quase que instantaneamente, todos os antecedentes temáticos, ocasião em que se desfazem as ligações contraditórias e se efetiva o que B. Tomachevski chama de "desfecho regressivo".

Boris Eichenbaum parece que deriva a sua distinção entre romance e conto do conceito de Edgar A. Poe. A seu ver, "constrói-se a novela (o conto) sobre a base de uma contradição, de uma falta de coincidência, de um erro, de um contraste, etc. Mas isso não é suficiente. Tudo na novela (no conto), assim como na anedota, tende para a conclusão". ("Sobre a teoria da prosa", em *Teoria da Literatura/Formalistas Russos*, Ed. Globo, Porto Alegre, 1970, p. 162, trad. de Dionísio Toledo). Adiante Eichenbaum dirá que a novela (o conto) lembra o problema que consiste em colocar uma equação a uma incógnita, enquanto o romance é um problema de regras diversas que se resolve através de um sistema de equações com muitas incógnitas, sendo as construções intermediárias mais importantes que a resposta final.

Também a Guimarães Rosa pareceu que o conto se organiza em torno de uma anedota. Mas procurou estabelecer gradações da anedota. Primeiro disse: "A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser 'contra' a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

"A anedota! pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência".

A seguir, Guimarães Rosa, lembrando o descortinar de dimensões mágicas que podem nascer da anedota, propõe a categoria das anedotas de abstração: "Serão essas — as como alguma coisa excepta — as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colidem com o não-senso, a ele afins; e o não senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso". ("Aletria e hermenêutica", em *Tutaméia*, Liv. J. Olympio, Rio, 1967). Muitos contos de Clarice Lispector são moldados, a nosso ver, so-

bre essas "anedotas de abstração".

Se Aristóteles queria princípio, meio e fim e se Edgar Allan Poe privilegiou o fim, Chekhov, de certa forma, eliminou o começo e o fim, retendo aquela "arte de revelação moral" que Mark Schorer atribui ao conto, enquanto reserva para o romance o designativo de "arte de evolução moral".

Conforme vínhamos expondo, Clarice Lispector levou a depuração do gênero a um passo além, desautomatizando a dependência ante a anedota. É o caso de "O Ovo e a Galinha", ao qual se imprime um caráter filosófico a priori, baseado numa articulação epigramática.

Podemos dizer, **grosso modo**, que a ficção de Clarice Lispector ofende a forma canônica do conto, especialmente aquela derivada dos preceitos clássicos e dos de Poe. A costureira prática literária oferecia o seguinte esquema, que se harmonizava com as expectativas dos leitores: introduzida a narrativa por uma exposição qualquer (**prótase**), ela cresceria por meio de uma **complicação**, ou nó dramático, decorrente de uma ligação contraditória entre personagens, expandindo-se na **ação crescente** (epítase) até o **clímax** e, depois, num **movimento decrescente**, levaria à queda ou **epíloge**, ou desenlace final (catástrofe). Tal o desenrolar da **ação**. Quanto à **personagem** e seus valores, caminham em termos restritos da liberdade, numa perda gradual, dentro de um quadro progressivamente restringente: a cada episódio, determinado número de alternativas da personagem vai sendo rejeitado, até que esta se vê despojada de todas.

"O Ovo e a Galinha" resulta de um procedimento inteiramente diverso, já que parte da abstinência de qualquer suporte factual. A obra se instala preferentemente na pauta da referência que aponta para si mesma como objeto do dizer articulado. Falamos "preferentemente" porque se pode perfeitamente ler no inconformismo de Clarice Lispector a imagem implícita de uma insatisfação com os valores canônicos.

Em "O Ovo e a Galinha" inexistente uma fábula como moldura do significado. Manifesta-se o conto, antes, por uma ruminção sobre o ovo e a galinha, e o elo invisível que os liga e separa. A fina-

lidade do texto não é descrever as coisas, mas inventá-las. É no seu "dizer" que elas se fazem ver: "O Ovo e a Galinha" é escrito como se fosse feito apenas do que Tomachevski chama de "motivos livres". Ou melhor: projeta-se num encadeado de epigramas, ditos, provérbios e funções fáticas (Jakobson), associados num processo que chamaríamos de psico-analogias.

Signos e sintagmas entram em relação com os outros em estado de aparente desarmonia lógica, pois penetram como parcelas de um discurso monológico dentro de um texto estranho, passando, a seguir, a compor um espaço semântico de polivalência generalizada, em que cada parte dialoga com o todo a fim de significar um entrave lingüístico e uma dificuldade filosófica. O conjunto forma um tapete de elementos alternados, a saber, provérbios (elementos conotados) e ditos (elementos não conotados).

A charada nuclear está na questão sem resposta das pegadas populares: Quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha? Tal hieroglifo não passa de uma metáfora que inverte o périplo filosófico. O texto abandona a indagação causal e sustenta o princípio finalista: ou se diz, ou se cala. Melhor: pode-se (permissibilidade) dizer calando, como se pode calar dizendo. Mas sempre em caminhar para frente, um movimento voluntário para o fim de tudo: a clareza da fala ou do silêncio.

As unidades frásicas é que estabelecem ligações contraditórias, não as personagens, que inexistem. A coexistência prolongada do dois princípios opostos é que dá interesse ao texto e auxilia dinamicamente a leitura: cada sintagma "ovo" e "galinha" tende a absorver o outro. A seqüência transmite a imagem do feito não-lógico e não-sentencial (ditado) do discernimento humano... Introduzamos aqui o informante de que, em Clarice Lispector, a **visão** comumente simboliza discernimento. Notar, por exemplo, nos contos, o uso intensivo do olhar e de outros sinais lingüísticos e paralingüísticos (gestos, suportes retóricos, funções fáticas...) quando a personagem luta para alcançar um conhecimento crucial. Sente-se, então, que a verdade existencial não tem forma de sentença nem é conversível a uma explicação lógica, mas é algo averbal e intuitivo, que só pode ser sugerido, sem jamais corporificar-se plenamente num juízo.

A charada que escapa à resposta já foi trabalhada por Machado de Assis¹:

"As pessoas que foram crianças não esqueceram decerto a velha questão que se lhes propunha, sobre qual nasceu primeiro, se o ovo, se a galinha: Eu, cuja astúcia era então igual, pelo menos, à de Ulisses, achava uma solução ao problema, dizendo que quem primeiro nasceu foi o galo. Replicam-me que não era isto, que a questão era outra, e repetiam os termos dela, muito explicados. Debalde citava eu o caso de Adão, nascido antes de Eva e de Caim; fechavam a cara e tornavam ao ovo e à galinha". (*Gazeta de Notícias*, 10/2/1895, reproduzida em *A Semana*).

Na composição de Clarice Lispector, o envolvimento pessoal com o enigma é mais dramático. Repetidas vezes a enunciação perde o contato com o "eu" e expande-se num discurso abstrato que busca categorizar os dois termos inconciliáveis: o ovo e a galinha. A essencialização de uma parte chama a da outra, mas ambas são mediatizadas pelo "eu" que intermitentemente se oblitera.

Na ficção é importante a supressão da dúvida do leitor. Ele tem de crer na verdade do que lê. Tal benefício é alcançado via de regra pela narrativa em primeira pessoa, como se os fatos narrados tivessem realmente acontecido ao narrador. Mas, no caso de "O Ovo e a Galinha", não há fato propriamente a narrar, mas o estado da consciência cujo discernimento é aberto pela visão: **"De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo"**.

"Vejo o ovo" é o primeiro passo para a criação do "ovo" da fábula. E desdobra-se em algumas variantes que evocam a aliteração em "v" das cartilhas escolares. O tema do aprendizado se projeta no texto que, na pauta do "eu", articula um monólogo de autodeterminação.

A esquivança do referente, parece, incluiria a própria recusa de a autora falar de si-mesma. No entanto, em meio a prolongados discursos abstratos, eis que se introduz o "eu", mas de uma forma que lembra F. Benveniste: **"Disant je, je ne puis pas parler de moi"**. Acontece, todavia, que, ante o mistério do ovo, o narrador delega às vezes à galinha a atribuição de enunciar o "eu". Na verdade, o conto não pode ser lido sem se formar a tríade eu-ovo-

galinha. As transposições antropomórfica (galinha + narrador) e zoomórfica (narrador — galinha) são formas de objetualizar o ovo, de estabelecer uma estratégia especulativa em torno de uma essência que, no fundo, retorna ao "eu", pois lhe é imanente.

Desde o início o texto de "O Ovo e a Galinha" vai provando que a verdade do ovo depende das circunstancialidades que o envolvem. O ovo em forma pura não existiria: **"A lei geral para continuarmos vivos: pode-se dizer 'um rosto bonito', mas quem disser 'o rosto', morre; por ter esgotado o assunto"**. Adiante: **"Se se disser apenas 'o ovo', esgota-se o assunto, e o mundo fica nu"**.

Quanto à galinha, **"ela não sabe que existe o ovo"**. A seguir: **"Se soubesse que tem em si mesma um ovo, perderia o estado de galinha. Ser uma galinha é a sobrevivência da galinha"**. E a sobrevivência é conquista, é preciosidade arriscada: **"Sobreviver chama-se manter luta contra a vida que é mortal"**.

A relação do ovo com a galinha transforma-se numa tentativa de instaurar um nexos de causa-e-efeito, ou, melhor, de sujeito-e-objeto. Daí, **"quanto a quem veio antes, foi o ovo que achou a galinha"**. A absolutização do ovo na pauta do acaso — ele "achou" a galinha — manifesta um estado de luta com o mistério, o desafio aceito diante da pergunta sem resposta, sem a saída astuciosa do galo, no texto machadiano. A galinha reduz-se a **"um meio de transporte para o ovo"**.

O narrador-inquisidor, ao focalizar a galinha, procura ausentá-la do ovo, devido ao problema do **conhecimento** que começa a delinear-se no texto. É um dos pontos capitais do conto, pois, a partir daí, o problema do "eu" ganha magnitude, acelerando-se a fusão narrador-galinha: **"Dentro de si a galinha não reconhece o ovo, mas fora de si também não o reconhece. Quando a galinha vê o ovo pensa que está lidando com uma coisa impossível. E com o coração batendo, com o coração batendo tanto, ela não o reconhece"**.

Imediatamente após, o narrador em primeira pessoa assume a narrativa, submetido a um estado emocional análogo ao descrito para a galinha: **De repente olho o ovo na cozinha e só vejo nele a comida. Não o reconheço, e meu coração bate"**.

No parágrafo seguinte, numa enumeração plurimembrada, que

tem a galinha como objeto, questiona-se frontalmente a problemática do "eu", em termos tais que, de início, recorda-se para o "eu" a imagem anteriormente destinada à galinha. Assim, após o narrador em primeira pessoa ter dito: **"Enquanto meu vizinho atende ao telefone ele redesenha com lápis distraído a galinha, o discurso que remete à galinha enquadra o "eu" no mesmo horizonte semântico: "A que não sabia que 'eu' é apenas uma das palavras que se desenham enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada".**

A reiteração metafórica nos ajuda a proceder à fusão narrador-galinha, já que, posta a galinha em destaque, qualquer descoberta tem o poder de ameaça e risco, já que a galinha **"está lidando com uma coisa impossível", "com o coração batendo".**

E quando o narrador emerge, depois de considerações sobre o amor e as ligações de ordem prática (os agentes, ironicamente tratados), o mesmo ímpeto emocional perturba o processo analítico. Também o narrador se vangloria de nada saber, de ignorar, de ser incapaz: **"Já experimentei me estabelecer por conta própria e não deu certo".** O narrador limita-se ao conformismo triunfante: **"que já me foi dado muito, que eles já me concederam tudo o que pode ser concedido".** E repete, assaltado pela mesma emoção da galinha: **"uma vez ou outra, com o coração batendo pelo privilégio, eu pelo menos sei que não estou reconhecendo! com o coração batendo de emoção, eu pelo menos não compreendo! com o coração batendo de confiança, eu pelo menos não sei".**

O ovo, afinal, vira um objeto de conhecimento, caminho da essência. Talvez a representação da própria beleza, pois o texto do conto acolhe o valor estético.

Observamos que o conto se organiza em função de máximas, privilegiando um processo de coordenação (parataxe). O núcleo temático se dispõe, numa combinação de microestruturas frásicas, como estratégia para contornar uma idéia base não inteiramente definida. A circunavegação em torno do ovo opera o fluxo imagético-filosofante para preencher um vazio não delimitado. O ovo é a provação intelecto-visual de uma operação cerebral.

O esforço de conceitual é todo o texto, cujo fecho não exis-

te (abolição da **cena final**). Fica o espaço aberto para novas tentativas. O significado, assim, implica a própria impossibilidade de tornar o **provérbio** um dito, vale dizer, de caminhar da conotação para a denotação.

Conforme já mostramos, diante das últimas obras de ficção de Clarice Lispector, o analista muitas vezes se surpreende com a impossibilidade de distinguir o processo de narração do seu objeto. A prosa é mais que um comentário metalingüístico sobre a ação da narrativa: é um posicionamento sobre a validade da palavra como alavanca para remover um impedimento existencial.

Comumente o drama existencial do homem está amalgamado ao drama do escritor. Para além do jogo entre conotar ou denotar, está o contraste entre a palavra e o silêncio: **"Então ele, o silêncio, aparece. E o coração bate ao reconhecê-lo: pois ele é o de dentro da gente"**. (Cf. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, 3.ed., Sabiã, Rio, 1973, p. 35). Talvez o conto "O Ovo e a Galinha" tenha sido uma tentativa de substituir o silêncio pelo ovo, pela designação do ovo, "de dentro" e "de fora" da galinha. Ovo como uma força inexplicável, uma beleza frágil, uma possibilidade de metamorfose em coisa prática, "agente": **"Pego mais um ovo na cozinha, quebro-lhe casca e forma. E a partir deste instante exato nunca existiu um ovo"**.

Sim, o conto abriga uma Estética: **"Em relação ao ovo, o perigo é que se descubra o que se poderia chamar de beleza, isto é, sua veracidade"**. Quando o narrador assume a primeira pessoa, o seu "eu", conota ao mesmo tempo o profissional e o escritor, ambas as atividades, a prática e a lírica: **"O falso emprego que me deram para disfarçar a minha verdadeira função, pois aproveito o falso emprego e dele faço o meu verdadeiro"**.

Essa temática se torna recorrente, alinhando-se ao lado da doutrina do poeta "fingidor" de Fernando Pessoa: **"Mas é que ninguém sabe como se sente por dentro aquele cujo emprego consiste em fingir que está traindo e que termina acreditando na própria traição"**.

Temos uma narrativa que fala de si, que conduz um processo de busca, que aponta para o contraste entre duas línguas (conota-

tiva e denotativa) e entre dois procedimentos (o lírico e o pragmático), que joga com a ambiguidade eterna do ovo e da galinha. Podemos ler também no dilaceramento dos processos narrativos, conduzido por Clarice Lispector, o antagonismo entre o dizer e o silenciar, agora projetado no contexto histórico. O conto "O Ovo e a Galinha" seja um exemplo: o narrador não alcança o entendimento dos "agentes" prosaicos, dá-se até por feliz diante disso, reconhece que **"amor é finalmente a pobreza"** e volta-se liricamente para o espaço poético, à espera de que o ovo — **"sem mensagem nenhuma para mim"** — torne a pousar na janela. Espera, portanto, que o ovo perca a sua força pragmática e se reinstale no campo da beleza.

Aí, talvez, se possa readquirir o discernimento das coisas, ansiosamente buscado, mas temporariamente banido dos horizontes e, por consequência, da "epopéia burguesa" (Hegel). O silêncio deixaria de ser humilhante, principalmente para o escritor, cuja razão de ser é a palavra, e o dizer estaria impregnado de uma aura diferente, já pressentida nos estertores da prática dominante em nossa época. A narrativa contemporânea, e a de Clarice Lispector especialmente, anuncia, portanto, uma queda e prefigura uma gênese.

¹Por mera curiosidade, acrescentemos aqui que o "ovo" — "diamante do pobre" —, trabalhado por Murilo Mendes, não contrasta com a galinha, mas é vasculhado no interior, clara e gema, como se fosse o enigma opositivo de consciente e inconsciente: "No meu tempo de infância, indo a noite alta de dois metros, eu já não ouvia mais o tique-taque do relógio; antes, o pulsar do ovo na sua gema, nunca sua clara. (...) Num tempo ainda mais recuado eu tinha medo do ovo". ("O Ovo" em Poliedro, Liv. J. Olympio, Rio, 1972, p. 39)

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. O Empalhador de Passarinho. Ed. Martins, São Paulo, 1946.
- BATES, H.E. **The Modern Short Story: A Critical Survey**, The Writer, Inc., Boston, 1949.

- BLACKMUR, R.P. "The Artist as Hero", em **The Hero in Literature**, ed. by Victor Brombert, A Fawcet Premier Book, New York, 1969.
- BRANCAFORTE, Benito. **Benedetto Croce y su Crítica de la Literatura Española**, trad. esp. de Juan Conde, Ed. Gredos, Madrid, 1972.
- CARDOSO, Marília Rothier. "Contribuições para uma análise da narrativa de estrutura complexa", em **Littera**, nº 10, Griffó, Rio, 1974.
- EICHENBAUM, Boris. "Sobre a teoria da prosa", em **Teoria da Literatura/Formalistas Russos**, trad. de Dionísio Toledo, Ed. Globo, Porto Alegre, 1970.
- GREIMAS, A.J. **Du sens. Essais Sémiotiques**. Éd. du Seuil, Paris, 1970.
- HELENA, Lúcia. "O Discurso do Silêncio", em **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7/9/1974.
- . "Aprendizado de Clarice Lispector", em **Littera**, nº 13, Griffó, Rio, 1975.
- JAUSS, Hans Robert. **História Literária como Desafio à Ciência Literária - Literatura Medieval e Teoria dos Gêneros**, Livros Zero, Vila Nova de Gaia, 1974.
- NUNES, Benedito. **Clarice Lispector**. Ed. Quíron, São Paulo, 1973.
- POE, Edgar Allan. "Tate Writing", em **Godey's Lady Cock**, 1847.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Liv. José Olympio, Rio, 1967.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Vozes. Petrópolis, 1974.
- TOMACHEVSKI, B. "Temática", em **Teoria da Literatura/Formalistas Russos**, trad. de Dionísio Toledo, Ed. Globo, Porto Alegre, 1970.