

A BABEL FELIZ: O PRAZER DO TEXTO EM O OVO E A GALINHA DE CLARICE

LISPECTOR

*HAPPY BABEL: THE PLEASURE OF THE TEXT IN O OVO E A GALINHA, BY
CLARICE LISPECTOR*

Maiara Usai Jardim¹Evely Vânia Libanori²

RESUMO: Roland Barthes é conhecido por conceber o texto como objeto de prazer e por classificá-lo em texto de prazer (*plaisir*) e texto de fruição (*jouissance*). Neste artigo, busca-se traçar uma relação entre o pensamento de Barthes (1996) em *O prazer do texto* e o conto *O ovo e a galinha*, de Clarice Lispector. Assim, o objetivo do trabalho é discutir o prazer do texto na obra segundo as noções cunhadas por Barthes mediante a análise da estrutura do conto. Os resultados da pesquisa demonstram uma afinidade do conto *O ovo e a galinha* com o texto de fruição.

Palavras-chave: Roland Barthes; *O ovo e a galinha*; Clarice Lispector.

ABSTRACT: Roland Barthes says that the text is a pleasure object. He classified texts into texts of pleasure (*plaisir*) and texts of bliss (*jouissance*). This paper aims to discuss the relation between Barthes' ideas in his book *The Pleasure of the text (Le Plaisir du texte)* and the short story *O ovo e a galinha* written by Clarice Lispector. In other words, the purpose of this paper is to analyze the structure of *O ovo e a galinha* according to Barthes' notions about texts of pleasure and ecstasy. The results of the study show the short story is a text of bliss.

Keywords: Roland Barthes; *O ovo e a galinha*; Clarice Lispector.

A transição do Estruturalismo para o Pós-estruturalismo é marcada por uma série de transformações sociais na França, especialmente aquelas referentes a 1968.

¹ Mestranda em Letras, Literatura, UEM.

² Doutora em Letras, Literatura, UEM.

Essas mudanças atingiram também o texto literário que, até o momento, era considerado em sua imanência.

Roland Barthes moveu-se entre o Estruturalismo e o Pós-estruturalismo. Desde o início de sua trajetória, ele estava adiante de seu tempo e inseria outras teorias em seus trabalhos. A própria escrita do autor era repleta de neologismos e fugia aos padrões do estruturalismo, dando uma liberdade de significação ao seu texto. Na sua primeira fase, Barthes crê que possa existir uma “ciência” da literatura que privilegie a forma do fenômeno literário.

Na década de setenta, no contexto do Pós-estruturalismo, Barthes (1996) lança o livro *Le plaisir du texte* (1973), traduzido para o português como *O prazer do texto*, cuja linguagem é hermética e extremamente metafórica. Quando escreveu este livro, ele já não tinha as mesmas concepções influenciadas pelo pensamento estruturalista. Isso significa que, para ele, a leitura também se tornou um processo de “escrita”, por meio da qual se deve vagar por entre as possibilidades do significante. A significação, antes fechada pelo Estruturalismo, agora passa a permitir a liberdade.

O autor cria uma teoria do prazer textual e aborda uma oposição entre dois tipos de prazeres³: o prazer (*plaisir*) e a fruição (*jouissance*). Enquanto o texto de prazer é legível, ou seja, sabe-se como lê-lo, o texto de fruição exige uma sensação de incompletude que traz desconforto e, talvez, tédio, causando uma crise entre a linguagem e o leitor, que tem seus valores prévios desestabilizados. Portanto, o texto de fruição é um texto “escrevível”, isto é, que necessita que o leitor o “reescreva”.

Por meio dos conceitos de Barthes (1996), almeja-se analisar o conto *O ovo e a galinha* para observar como acontece o prazer do texto e como esse prazer é construído mediante a estrutura do texto. Para isso, distingue-se o texto de prazer do

³ A palavra “prazer” é frequentemente usada para se referir aos tipos de prazeres em geral (*plaisir* e *jouissance*), além de se referir especificamente a um prazer específico (*plaisir*). “O ‘prazer’ é portanto aqui (e sem poder prevenir), ora extensivo à fruição, ora a ela oposto” (BARTHES, 2006, p. 28).

texto de fruição e, a seguir, analisa-se a relação entre o pensamento de Barthes e *ovo e a galinha*.

OS PRAZERES DO TEXTO

Em *O prazer do texto*, Barthes inicia abordando o “contra-herói”, aquele leitor que se submete ao prazer do texto e, em decorrência disso, aceita a mistura de linguagens inconciliáveis, as contradições lógicas e a ironia. A partir dessa noção, afirma que “o texto de prazer é Babel feliz” (BARTHES, 1996, p. 8), em que o leitor atinge a fruição por meio do convívio entre as linguagens.

A distinção entre prazer e fruição, segundo o próprio Barthes (1996, p.8), é esquiva: “terminologicamente isto ainda vacila, tropeço, confundo-me. [...] a distinção não será de origem de classificações segura”. Assim, o teórico afirma que a separação entre esses conceitos não é estanque.

O prazer da leitura é fruto da escrita no prazer, no entanto, o inverso não é possível, ou seja, a escrita no prazer não pode assegurar uma leitura de prazer. Cabe ao escritor apenas criar um espaço de possibilidade de fruição. Portanto, o escritor se aventura pela linguagem e se dirige ao leitor para que o leia. Contudo, o leitor não possui uma imagem ou fisionomia para o escritor, é meramente um campo de possibilidade.

O texto que não atinge o leitor é um “texto frígido”, que se mostra indiferente, apático. Todo texto, antes que nele se forme o desejo pela leitura, é um texto frígido. Para que o texto chegue ao leitor, ele tem que possuir o intuito de atingi-lo. A própria escritura, definida como “ciência das fruições da linguagem, seu *kama sutra*” (BARTHES, 1996, p. 11, grifo do autor), é prova de que há esse objetivo.

O prazer da leitura advém das rupturas, da linguagem redistribuída em duas margens: de um lado, uma margem que representa a cultura por copiar a língua

canônica; de outro, uma margem instável e subversiva que marca a destruição da cultura. “Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica” (BARTHES, 1996, p.12), uma vez que o que provoca o desejo é a fissura que há entre a cultura e sua destruição.

O valor do prazer do texto provém da duplicidade entre a cultura e sua subversão. Embora a destruição da cultura possa parecer privilegiada pela violência que encerra, o prazer do texto está na fenda, movimento de aparecimento e desaparecimento, na revelação progressiva. “Se você mete um prego de madeira, a madeira resiste diferentemente conforme o lugar em que é atacada: diz-se que a madeira não é isotrópica: as margens, a fenda, são imprevisíveis” (BARTHES, 1996, p. 50). Desse modo, o texto pode oscilar entre a cultura e a subversão da cultura.

Para o teórico, há dois tipos de leitura: (1) a leitura que busca somente ao desenvolvimento da fábula, não notando os pormenores da linguagem e (2) a leitura que se prende aos detalhes do texto. O primeiro tipo de leitura é aquele que permite saltos para antecipar episódios. O segundo tipo de leitura seria aplicado aos textos que Barthes chama de modernos. Consequentemente, a leitura desse texto feita às pressas resulta em fracasso: “leiam depressa, por fragmentos um texto moderno, esse texto torna-se opaco, perempto ao nosso prazer: vocês querem que ocorra alguma coisa, e não ocorre nada; pois *o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso [...]*” (BARTHES, 1996, p. 20, grifo do autor).

Antes de apresentar a definição do texto de prazer e fruição, Barthes (1996) declara que não se pode dizer se um texto é bom ou ruim por meio do prazer. Isto significa que não se podem empregar esses conceitos em sentido valorativo. Conforme, o teórico, o texto de prazer é:

Aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* de leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de

seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1996, 21-22, grifo do autor).

Enquanto o prazer é passível de ser dito, a fruição se inscreve no indizível e se relaciona com o enfadamento: “O enfado não está longe da fruição: é a fruição vista das margens do prazer” (BARTHES, 1996, p.36).

Portanto, a partir dos apontamentos sobre o texto de prazer e fruição, pode-se observar que Barthes, embora ainda tenha se atrelado ao texto, já começa a demonstrar a importância do leitor, antes visto como passivo, para a construção do texto.

O OVO E A GALINHA E O PRAZER DO TEXTO

O conto *Ovo e a galinha*, de Clarice Lispector, se encontra na obra *Legião Estrangeira*, publicada em 1964. De modo geral, o conto se refere a uma mulher que, ao fritar ovos na cozinha para o café da manhã, é levada a reflexões filosóficas acerca do ovo e da galinha e, por extensão, acerca do enigma que há no surgimento da vida e na maternidade.

O Ovo e a galinha pode ser considerado um conto de fruição, ou seja, um texto que causa sentimento de perda e desconforto ao subverter a cultura, que apresenta uma relação de crise com a linguagem, alimentando os questionamentos sobre o estabelecido. Os elementos que o tornam um conto de fruição ao subverter a cultura são: os monólogos interiores, que desaceleram o fluxo narrativo; o conflito centrado na narradora protagonista; a epifania; a ausência de outras personagens que não sejam a narradora protagonista; as repetições; as constantes indagações; a pontuação entrecortada pelos travessões; as aliteraões e assonâncias; as comparações, adjetivações e metáforas insólitas; e a intertextualidade.

O início do conto parece atender aos pressupostos convencionais do gênero,

como atesta o excerto: “De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo” (LISPECTOR, 1999, p. 51). No entanto, logo depois, abrem-se as comportas para o monólogo interior. Em alguns momentos, a personagem volta ao mundo factual e, então, aparecem algumas breves referências ao espaço e ao tempo (edifício, cozinha, manhã), categorias narrativas que compõem o universo ficcional: “De repente olho o ovo na cozinha e só vejo nele a comida” (LISPECTOR, 1999, p.55). Novamente há uma sequência de monólogo interior, que é interrompida pela diminuta narração: “Pego mais um ovo na cozinha, quebro-lhe a casca e forma” (LISPECTOR, 1999, p. 56). Após mais momentos de monólogo interior, a personagem narra: “Os ovos estalam na frigideira, e mergulhada no sonho preparo o café da manhã. Sem nenhum senso de realidade, grito pelas crianças que brotam de várias camas, arrastam cadeiras e comem, e o trabalho do dia amanhecido começa [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 58). Em seguida, jorra o monólogo interior mais uma vez.

Desse modo, o que se pode observar é que os acontecimentos do conto são poucos. O monólogo interior toma conta do texto em detrimento da ação. Isso torna predominante o tempo psicológico que faz segundos durarem longamente. O edifício, a cozinha e a manhã são as poucas referências ao espaço e ao tempo físico. *O ovo e galinha* não atende aos preceitos clássicos do conto. Apesar de manter contato com a realidade, o conto coloca em suspensão os elementos que atam o texto às referências relativas à realidade. Por isso, trata-se de um conto sobre o qual é difícil resumir a fábula ou analisá-lo seguindo as convenções estritamente estruturalistas.

O leitor de *O ovo e galinha* deve se encaixar no perfil do “contra-herói” de Barthes (1996), aceitando os paradoxos, as metáforas insólitas e as insistentes indagações e reflexões da personagem a respeito da natureza do ovo e da galinha. Entre o conto e o leitor, há um espaço de possibilidade de fruição, ameaçado de cair na frigidez do desinteresse do leitor. A leitura aqui não pode estar simplesmente

interessada no desenvolvimento da fábula, mas deve alimentar o gosto pelo detalhe, pelas minúcias e desdobramentos do monólogo interior.

Com poucas marcas narrativas, a reflexão toma o conto. Esse fato corrobora para que haja uma oscilação entre a cultura e a subversão. Espera-se, de acordo com o conto clássico, que o gênero possua um núcleo narrativo. Embora se mantenha ao redor de um episódio, predomina o monólogo interior na obra. Por conseguinte, cria-se uma fenda: na mesma medida em que o conto mantém convenções (o único episódio), ele foge ao gênero quando conduzido pelas digressões da personagem. Em termos quantitativos, entretanto, o conto apresenta-se mais inclinado para a subversão da cultura do que para sua manutenção.

Assim, em vez de contentar, de preencher a expectativa da fôrma da cultura, o conto rompe com a cultura e se vincula a uma prática de leitura que não conforta. A personagem, em seu estado de “perda”, de questionamento, de epifania, conduz também o leitor à perda. Segundo Benedito Nunes (1995, p. 91-92):

*O ovo e a galinha é todo um jogo de linguagem entre palavra e coisa. Como numa fantasia verbal onírica, as frases-feitas, semelhantes às dos antigos livros escolares de leitura (“O cão vê o ovo? Só as máquinas veem o ovo. O guindaste vê o ovo.”); o disparate (“Ao ovo dedico a nação chinesa. O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pensou.”); a paródia filosófica (“Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei.”); o paradoxo (“O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo é o que me dá o propriamente dito.”) sucedem-se, alternam-se e misturam-se num ritmo febril e alucinatório, retomando de parágrafo a parágrafo ao longo de cadeias de significantes em que a palavra *ovo* é reiterada.*

Em vez de um conflito com uma personagem com o meio ou com uma força superior, o conflito do conto se encerra na própria personagem: é uma tensão originária do mistério da vida. A personagem é jogada, a partir do contato com o ovo no café da manhã, para um estado de epifania, ou seja, questionamentos são revelados por meio da quebra da relação automatizada com o ingrediente do café da manhã, o ovo. Em nível textual, a epifania da personagem desemboca numa escrita com

considerações filosóficas e metafísicas.

A epifania, desencadeando o monólogo interior, leva a um monólogo que, ao considerar o leitor, não deixa de ser uma espécie de diálogo. Assim, abre-se um espaço para o leitor através das reflexões da personagem que vão contra o senso comum. De acordo com Sá (1979, p. 142):

Para muitos leitores, essa perspectiva [o monólogo] parece monótona. Resgata-se, neste caso, a monotonia com a profundidade e a riqueza, porque este é um modo fundamental de colher, ao vivo, as indagações íntimas do homem a respeito do ser.

A monotonia é o tédio com o qual se coleta as reflexões profundas sobre a existência. Esse enfadamento vem ao encontro da definição que do texto de fruição de Barthes (1996), pois o tédio é uma demonstração do desconforto que os alicerces do leitor sofrem.

Já não há multiplicidade de personagens no conto. Todo conto baseia-se apenas na personagem, que, na verdade, é narradora e protagonista do conto. Outras figuras são citadas. No entanto, como não agem, essas *personas* não constituem personagens: “Sem nenhum senso de realidade, grito pelas *crianças* que brotam de várias camas, arrastam cadeiras e comem [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 58, grifo nosso). A personagem interage, sem correspondência mútua, apenas com o ovo, incapaz de tornar-se personagem pelo seu caráter inanimado. Porém, o ovo ao mesmo tempo em que é objeto inerte de reflexão, é também o enigma vital pulsante.

A fala da personagem ao objeto inanimado forma uma espécie de apóstrofe que resulta em uma momentânea prosopopeia: “Você é perfeito, ovo. Você é branco. — A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez. [...] Eu te amo, ovo. Eu te amo como uma coisa nem sequer sabe que ama a outra coisa” (LISPECTOR, 1999, p. 52). Essas apóstrofes estão presentes em curtos momentos. Logo depois, a personagem volta a empregar a terceira pessoa do singular para se referir ao ovo: “Não toco *nele*

[no ovo]” (LISPECTOR, 1999, p. 52).

Um dos traços mais característicos de Clarice Lispector é a repetição. Entretanto, não se trata de uma repetição monótona, mas aquela que enfatiza a intensidade dos sentimentos. Esse recurso utilizado por Lispector atinge desde classes de palavras (verbos, substantivos etc.) até às frases. Justamente essa repetição aproxima a obra do gênero lírico. Além da intensidade emocional, a repetição também marca a procura da personagem por respostas às suas considerações filosóficas. Ao mesmo tempo em que aparentemente escasseia a linguagem, gera novos sentidos.

O trecho, a seguir, será usado para exemplificar a problemática que envolve a repetição:

Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. — No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. — Só vê o ovo quem já o tiver visto. — Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. — Ver o ovo é a promessa de um chegar a ver o ovo. — Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. — Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. — O ovo não em um si-mesmo. Individualmente ele não existe (LISPECTOR, 1999, p. 51, grifo nosso).

Nesse excerto, nota-se a repetição dos verbos sinônimos “olhar” e “ver”, do verbo “haver” e do substantivo “ovo”. As palavras “olho” e “ovo”, que marcam a primeira sentença, parecem ressaltar o formato do ovo, evocado pela forma da vogal “o”. O verbo “ver” juntamente com o verbo “olhar” reiteram as percepções visuais do ovo e quebram a automatização dos sentidos. No caso do verbo “haver”, a repetição de “há” assinala a introdução do paradoxo: “se é que há pensamento; não há; há o ovo” (LISPECTOR, 1999, p. 51).

A repetição também encerra uma reafirmação: “A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez” (LISPECTOR, 1999, p. 52, grifo nosso). Por outro lado, pode ser explicativa: “O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se. — O ovo desnuda a

cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. *O ovo expõe*” (LISPECTOR, 1999, p. 52, grifo nosso). Outras vezes demonstra o questionamento crescente da personagem: “*O ovo me idealiza? O ovo me medita? [...] O ovo é basicamente um jarro?* (LISPECTOR, 1999, p. 52).

De acordo com o pensamento de Barthes (1996), a repetição pode tanto ser usada para o texto de prazer quanto para o texto de fruição. Nos textos da cultura de massa, a reiteração faz parte de seu cerne. No entanto, é uma repetição confortável, estabilizadora, enquanto que a repetição do texto de fruição causa estranhamento:

Somente que: para a repetição ser erótica, cumpre que ela seja forma, literal, e, em nossa cultura, esta repetição afixada (excessiva) volta a ser excêntrica e repelida para certas regiões marginais da música. A forma bastarda da cultura de massa é a repetição vergonhosa: repetem-se os conteúdos, os esquemas ideológicos, a obliteração das contradições, mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, ocorrências diversas, mas é sempre o mesmo sentido. Em suma, a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, suculenta por sua novidade [...] (BARTHES, 1996, p. 56).

Assim, a repetição em *O ovo e a galinha* é aquela que, apesar de ser marcada pela recorrência, apresenta a novidade de um olhar de quem vê no ovo um objeto que não é totalmente compreendido ou conhecido. O excesso é a intensidade que aponta a desesperada procura por resposta aos questionamentos que a epifania causa.

Em alguns casos, a repetição cria um paralelismo entre as sentenças do mesmo parágrafo, surgindo como continuidade de um pensamento, o qual não aparece completo. Então, surgem as anáforas e as frases fragmentadas:

A galinha não queria sacrificar a sua vida. *A que* optou por querer ser “feliz”. *A que* não percebia que, se passasse a vida desenhando dentro de si como numa iluminura o ovo, ela estaria servindo. *A que* não sabia perder a si mesma. *A que* pensou que tinha penas de galinha para se cobrir por possuir pele preciosa, sem entender que as penas eram exclusivamente para suavizar a travessia ao carregar o ovo, porque o sofrimento intenso poderia prejudicar o ovo. *A que* pensou que o prazer lhe era um dom, sem perceber que era para que ela se distraísse totalmente enquanto o ovo se fazia. *A que* não sabia que “eu” é apenas uma das

palavras que se desenha enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada. *A que* pensou que “eu” significa ter um si-mesmo” (LISEPCTOR, 1999, p. 56, grifo nosso).

Apesar de ser facilmente constatável que se faz menção à galinha, as sentenças iniciadas por *a que* levantam uma busca textual por índices que possam demonstrar a qual substantivo se refere. O ponto final mantém em clausura um todo de sentido. É incomum o uso do pronome *que* substituindo um substantivo fora do período em que o pronome *que* está. Situação semelhante acontece com o trecho, no qual *cujo e aquele de quem* iniciam frases recuperando um elemento da outra frase já encerrada:

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. Cujos emprego consiste em diariamente esquecer. Aquele de quem é exigida a aparente desonra (LISPECTOR, 1999, p. 59).

O pronome *cujo e aquele de quem* se referem a “aquele cujo emprego consiste em fingir que está traindo, e que termina acreditando na própria traição”. Logo, por mais que seja possível refazer o itinerário e encontrar a quem se referem os pronomes, a construção com pronomes que relacionam um elemento antecedente com outro subsequente não são habituais em períodos diferentes, separados uns dos outros por ponto final.

Na oração “O ovo expõe” (LISPECTOR, 1999, p.52), por exemplo, a personagem usa o substantivo ao lado de um verbo, tipicamente transitivo, mas como se ele fosse intransitivo, causando assim uma indagação ao leitor: O que o ovo expõe? Parece que falta o objeto direto para que a sentença possa se fechar. Constitui-se, dessa maneira, um vazio que deve ser preenchido pelo leitor. As indagações durante o monólogo interior também tecem lacunas que evocam a imagem do leitor virtual: “O ovo me idealiza? O ovo me medita?” (LISPECTOR, 1999, p. 52); “Como poderia a galinha se entender se ela é a contradição do ovo?” (LISPECTOR, 1999, p. 55).

As sentenças nominais parecem fazer ecoar a caracterização da galinha: “Ovo é a alma da galinha. *A galinha desajeitada. O ovo certo. A galinha assustada. O ovo certo. Como um projétil parado. Pois ovo é ovo no espaço. Ovo sobre azul*” (LISPECTOR, 1999, p.52). O estado estático do fluxo temporal no monólogo interior é ressaltado por essas sentenças que não trazem a ação do verbo, mantendo a galinha e o ovo como objetos para a descrição da personagem.

Conjuntamente, pronomes relativos iniciando frases, orações incompletas e sentenças nominais contribuem para dar ares de fragmentação ao pensamento e, acima disso, à narrativa, principalmente se for associado a esses fatos as poucas menções espaciais e temporais, bem como a escassez de fábula.

A repetição ainda vai além. O texto é marcado pelas indagações: “O cão vê o ovo?” (LISPECTOR, 1999, p. 51); “Será que sei do ovo?” (LISPECTOR, 1999, p. 52); “O ovo me idealiza? O ovo me medita?” (LISPECTOR, 1999, p. 52); “O ovo é basicamente um jarro? Terá sido o primeiro jarro moldado pelos etruscos?” (LISPECTOR, 1999, p. 53); “Ou é isso mesmo que eles querem que me aconteça, exatamente para que o ovo se cumpra? É liberdade ou estou sendo mandada?” (LISPECTOR, 1999, p. 59). A pontuação enfatiza os travessões cortantes:

— “Mãe é para isso. — O ovo vive foragido por estar sempre adiantado demais para a sua época. — Ovo por enquanto será sempre revolucionário. — Ele vive dentro da galinha para que não o chamem de branco. O ovo é branco mesmo. Mas não pode ser chamado de branco” (LISPECTOR, 1999, p. 53).

As aliterações e assonâncias, repetições de consoantes e vogais, também ocorrem: “Ainda estava vivo. — Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo, o ovo é óbvio” (LISPECTOR, 1999, p. 51, grifo nosso). Em alguns casos chega a formar rimas toantes internas no texto: “ovo visto, ovo perdido” (LISPECTOR, 1999, p. grifo nosso).

No conto, além da repetição e fragmentação, podem-se verificar as comparações

insólitas — “o ovo é supervisível como há sons supersônicos” (LISPECTOR, 1999, p. 51) — a adjetivação incomum a determinado substantivo — “Como o mundo, o ovo é óbvio” (LISPECTOR, 1999, p. 51), a metáfora incomum — “A galinha é um grande sono” (LISPECTOR, 1999, p. 54).

Por meio desses recursos, a personagem cria comparações entre a galinha e o sono, entre os sentidos (visão e audição), entre a intuição que a palavra “óbvio” supõe e o ovo na qualidade de “objeto” perceptível. Essas comparações trazem à tona a quebra do senso comum, afinal, como poderia um ovo ser óbvio?

Quanto ao paradoxo do conto, ele está na tentativa de entendimento, pois para a personagem, assim como é para G.H. em *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector, o entender não é realmente compreender: “Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo” (LISPECTOR, 1999, p. 52). Para ela, entender não é entender, pois apreender sensorialmente é diferente de apreender cognitivamente, da mesma forma que “a veracidade do ovo não é verossímil” (LISPECTOR, 1999, p. 53), que “[...] ser leal é ser desleal para com todo o resto” (LISPECTOR, 1999, p. 58). Em resumo, pode-se afirmar que a personagem privilegia a compreensão sensorial em relação à racional.

A intertextualidade com os ditados populares e com frases conhecidas também está presente: “De ovo a ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu” (LISPECTOR, 1999, p. 52). A personagem une, em um só período, vários intertextos: o ditado popular “de grão em grão a galinha enche o papo” e a frase amplamente conhecida de Antoine de Saint- Exupéry que diz: “só se vê bem com o coração, o essencial é invisível aos olhos”.

Desse modo, todos esses elementos elencados (monólogos interiores, o conflito centrado na narradora protagonista; a epifania; a ausência de outras personagens que não sejam a narradora protagonista; as repetições; as indagações; a pontuação

recortada pelos travessões; as aliteraões e assonâncias; as comparaões, adjetivaões e metáforas insólitas; e a intertextualidade) apontam para a subversão da cultura e, conseqüentemente, para o texto de fruição. A leitura do conto vem acompanhada do sentimento de perda e desconforto de que fala Barthes. Portanto, o leitor de *Ovo e a galinha* deve ser o “contra-herói”, aquele que aceita no conto tudo aquilo que foge da sua estrutura convencional. Assim, a leitura não é centrada na fábula, mas nas minúcias do monólogo interior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, segundo Barthes (1996), um conto de prazer é passível de ser dito, *O ovo e a galinha* faz a trajetória oposta. Após a leitura do conto, por não haver fábula, o que resta é o indizível, o novo, a exceção. É preciso refazer o percurso do texto para ir coletando detalhes e, aos poucos, tentar juntar as peças que formam o conto. Uma leitura que busque o desenvolvimento da fábula torna-se estéril, pois os acontecimentos estão na linguagem, não nos fatos. Diante do novo, das indagaões, o leitor é convidado a ser participante do processo de reescritura do conto.

O leitor deve ser o “contra-herói” que aceita falta de fábula, as poucas marcas temporais e espaciais, a ausência de mais de um personagem paradoxo, o conflito interiorizado, a epifania, o monólogo interior, a repetição (vocal, consonantal, vocabular e frasal), a fragmentação da frase, a reiteração de indagaões, a pontuação entrecortada por vários travessões, as comparaões insólitas, a adjetivaão incomum, a metáfora, o paradoxo e a intertextualidade.

A fenda entre a cultura e sua subversão vem da manutenção das características do conto tradicional, considerando que não se pode inovar desvinculando o texto totalmente dos padrões já estabelecidos, e da inserção de todos os elementos desestabilizadores elencados acima.

Em suma, *O ovo e a galinha* é a Babel feliz, em que há a coabitação de diferentes recursos linguísticos que provocam o “desconforto” do texto de fruição. Portanto, o espaço de fruição está criado para o leitor.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.