

Possibilidades e limitações da narrativa em “A quinta história” de Clarice Lispector*

* Versão ligeiramente modificada do primeiro capítulo da Dissertação de Mestrado *A via crucis do outro/aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector*, defendida no Dep. de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, em 2000, com orientação da Profa. Dra. Regina Lúcia Pöntieri, e posteriormente revisada por Ricardo Iannace.

** Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.

Daniela Mercedes Kahn**

RESUMO: A análise de “A quinta história” (*A legião estrangeira*) de Clarice Lispector pretende mostrar como o texto constitui-se num exemplo de plasticidade do conto moderno. Mimetizando o eterno duelo entre a vida e a morte, o conto se desdobra em variantes de estilo, que recontam obsessivamente a mesma história. Ao se debater entre as múltiplas possibilidades e as limitações do gênero conto, “A quinta história” remete à própria história da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: alteridade; gênero; forma; estilo; história da narrativa.

Publicado pela primeira vez em 1964 em *A Legião Estrangeira*, “A quinta história” é um relato que ilustra o fracasso do desdobramento do texto como forma de fuga do seu conteúdo. Trata-se de um conto que se transforma em outro, mais outro e mais uma infinidade de outros, numa tentativa desesperada de escapar da própria essência. Condenado a ser sempre a mesma história, ainda que com variantes de estilo, o conto não se cansa de perseguir a sempre elusiva alteridade...

São, na verdade, duas narrativas entrelaçadas: a história de uma mulher que envenena baratas e a história que conta a história da mulher que as envenena. Há, desde o início, uma articulação perfeita entre conteúdo e forma, linguagem e metalinguagem nesse conto que, à medida que conta, também se conta.

O modelo invocado, logo de início, é o das *Mil e uma noites*: “embora uma única (história), seriam mil e uma, se **mil e uma noites** me dessem” (p. 81).¹ O duelo da palavra com a morte, presente nos contos árabes, ganha nova

(1) Grifos meus. As citações que constam nesse artigo foram extraídas de LISPECTOR, Clarice, *A legião estrangeira*, 6. ed., São Paulo, Ática, 1987, pp. 81-84.

dimensão no texto de Clarice: para Sherazade, narrar é escamotear uma ameaça de morte concreta, contínua e específica; em “A quinta história” o ato de narrar é circunscrito pela consciência de mortalidade da narradora que sabe que sua palavra é incapaz de deter a marcha inexorável do tempo. Há uma oposição entre o tempo virtual, das possibilidades infinitas do narrar, e o tempo “real” em que o limite é dado, numa última instância, pela morte da própria narradora.

Seguindo o modelo dos contos árabes, esta história, que trata da morte, adia constantemente o seu próprio final, recusando-se a assumir uma forma finita e definitiva. A narrativa desafia, pois, os seus próprios limites: os limites do tempo, de espaço e de gênero... o silenciamento enfim da própria voz narrativa. Para driblar a morte, o conto se fecha sobre si mesmo, transformando o fim inevitável num eterno começo.

O conto se constrói a partir do desdobramento da própria narrativa: cada história é a história anterior acrescida de novos elementos. Desdobramento prefigurado pela proliferação de títulos do conto. Clarice apresenta dispiçentemente os três títulos que, juntamente com o título geral, resumem o conto: “As Estátuas”, “O Assassinato” e “Como Matar Baratas”. Esse resumo se dá ironicamente na ordem inversa da seqüência das histórias, de modo que o efeito “As Estátuas” precede a causa “Como Matar Baratas”. “O Assassinato”, por sua vez, apresenta o problema ético inerente ao ato de “matar baratas”. Aqui, portanto, já se anuncia uma disposição para subverter a ordem e a lógica causal do conto convencional. O jogo narrativo com os títulos reproduz, em miniatura, a estrutura do próprio conto: o parágrafo inicial é uma síntese de “A quinta história”, um miniconto constituído apenas por títulos, embutido dentro do conto maior.²

Logo a seguir vem o primeiro conto, que se desenvolve com base em uma receita para matar baratas.³ Ao contrário do que acontece no parágrafo anterior, na história “Como Matar Baratas”, a seqüência causal e temporal dos fatos é rigorosamente linear. Os acontecimentos são oferecidos de forma objetiva e sucinta pela narradora em primeira pessoa, único índice de subjetividade presente nessa primeira história.

Como ocorre com a narrativa convencional, o conto nuclear apresenta uma estrutura fechada com começo, meio e fim definidos: primeiro é colocado o problema – as baratas; em seguida a solução – a receita; finalmente, as conseqüências da aplicação da receita – a morte das baratas. O enxugamento da

(2) Consta Maria Helena Werneck, na introdução à *Felicidade clandestina*, publicada pela editora Francisco Alves, referindo-se aos contos “A quinta história” e “Duas histórias a meu modo”: “Entram em cena os arquétipos femininos de Penélope e Sherazade, exímias inventoras de um tempo que não se esgota porque se preenche pelo fiar e desfilar do tecido e pela narração ininterrupta de histórias que adiam o encontro com o fim da existência, garantindo, com suas habilidades de transformar a espera, a promessa de viver.”

(3) E que por sua vez também sofre desdobramentos, na medida em que permite agregar os dois títulos que aparecem posteriormente: o “título” deslocado “Esta casa foi dedetizada” e “Leibnitz e a transcendência do amor na Polinésia”.



ação numa narrativa lacônica, em que predominam os verbos de ação no pretérito perfeito, confere uma aparência acabada, definitiva, aos fatos apresentados. Como a narradora, personagem de si mesma, que coloca em prática a receita do veneno, essa primeira história parece obedecer também a uma receita de “Como escrever um conto”, na medida em que reúne de forma quase didática os elementos contidos na fórmula mínima do conto convencional.

A história seguinte retoma o enredo por meio da construção da subjetividade da protagonista. Os fatos narrados continuam os mesmos, mas o foco agora se desloca de fora para dentro, a fim de mergulhar na ambigüidade dos sentimentos dela. O próprio título “O Assassinato” já encerra um juízo de valor a respeito dos mesmos fatos antes relatados com distanciamento. A zelosa dona-de-casa transforma-se numa sinistra feiticeira movida pelo desejo de matar. Converte-se de vítima em algoz, em contraposição às baratas, que de malfeitoras transformam-se em vítimas. Ocorre uma progressiva identificação da narradora com as baratas. A humanização das baratas ocorre concomitantemente com a “baratização” da narradora: “**Como para baratas espertas como eu**” (p. 83). Nessa identificação projetiva da narradora com as baratas, os limites *eu/outro*, malfeitor/vítima, já não estão claros. Também o limite que há entre a tomada de posição individual e coletiva está borrado, conforme assinala o uso ambíguo da expressão “**Em nosso nome...**”, que aparece duas vezes no mesmo parágrafo. “**Em nosso nome...**” pode ser em nome dos moradores do prédio, em nome de si e das baratas, mas também em nome da narradora e dos leitores que, dessa forma, se tornam cúmplices do ato de matar. O crime individual converte-se, assim num crime coletivo.

Essa desbanalização do ato de envenenar baratas ainda é reforçada pela referência ao episódio bíblico da traição de Pedro, aqui simbolizado pelo cantar do galo, diversas vezes reiterado no conto.⁴ Ao sobrepor, ainda que parodicamente, a imagem do Cristo traído às baratas envenenadas, Clarice aprofunda o aspecto ético da culpa, conferindo-lhe uma dimensão mítico-religiosa: a traição da dona-de-casa é identificada com um episódio emblemático, que marca a história da religião cristã.

Mas nesta dança lenta no local do crime, onde malfeitores e vítimas trocam continuamente de posição, a traição se volta também contra a própria narrativa, na medida em que expõe como falsa a postura de distanciamento e neutralidade caracterizadora da primeira história.

(4)-Segundo Nácia Battella Gottlib, a idéia para o conto efetivamente nasceu de uma receita para matar baratas que Clarice publicou na página feminina do jornal *Comício*, em 8 de agosto de 1952. GOTLIB, Nácia Battella, *Clarice: uma vida que se conta*, São Paulo, Ática, 1995, pp. 278-281.



Paralelamente, ocorre um processo de corrosão progressiva dos parâmetros convencionais no nível da linguagem. Num primeiro momento, tem-se a desautomatização do significado clássico e habitual de imagens, ironicamente retomadas por Clarice, por meio da contaminação mútua de certos termos: o branco, tradicionalmente a cor da pureza, é aqui também a cor do veneno; o crime cometido durante a noite é preparado durante o dia; e principalmente... homens e baratas tornam-se termos equiparados e intercambiáveis, quais os termos de uma equação.⁵ Ao desvestir dicotomias como dia/noite, branco/negro, homens/baratas de sua conotação convencional, Clarice expõe a oposição radical entre o bem e o mal como artificial e que por isso deve ser relativizada a partir da contaminação da própria linguagem.

Na história seguinte, “As Estátuas”, a ênfase recai sobre a cena do crime: a narradora congela a cena, imobilizando os personagens e transpondo o efeito paralisante do veneno do conteúdo para a forma do conto. O olhar narrativo parece aproximar as baratas do campo de visão da narradora (e do leitor), num processo equivalente ao de um *close* cinematográfico, revelando detalhes que antes passavam despercebidos.

A aproximação baratas/humanos iniciada na história anterior se completa na comparação da morte das baratas com a destruição de Pompéia. Tempo e espaço sofrem expansão dentro do conto. O tempo que aparece como linear, na primeira história, ganha uma dimensão cíclica ao remeter à oposição dia/noite na segunda, e uma dimensão histórica na terceira ao se referir à destruição de Pompéia. De forma análoga o espaço se irradia: a área de serviço do apartamento da protagonista abarca o encanamento do prédio inteiro e se projeta num circuito geográfico imbuído de significação histórica – tanto passada quanto recente. O mesmo efeito de expansão se aplica aos personagens: projetado em cenário de uma tragédia humana ocorrida numa esfera geográfica e num tempo histórico determinados, o grupo de baratas vem figurar a própria coletividade humana. A equiparação do assassinato premeditado da história anterior com uma catástrofe natural de grandes proporções é profundamente irônica: por contaminação analógica, a força destruidora da natureza passa a representar o potencial destruidor do próprio homem, vítima, aliás, dele mesmo. Ao ampliar, dessa forma, as dimensões dos personagens, do espaço e do tempo, Clarice confere a um episódio aparentemente banal de dedetização doméstica a densidade de um holocausto nuclear.

Se, na história anterior, é questionado o sentido único da palavra, aqui é a

(5) O episódio da traição de Pedro é referido em todos os quatro evangelhos. Como exemplo, cito Mt 26,34: “Disse-lhe Jesus: ‘Em verdade te digo:— Nesta mesma noite, antes de o galo cantar, negar-me-às três vezes’”. A confirmação da profecia verifica-se logo em seguida no episódio “A negação de Pedro” (Mt 26, 69-75).

fala bruscamente interrompida pela ação paralisante do veneno que perde o seu poder de articulação. A frase mutilada flutua solta no ar, a revelação da interioridade se efetiva nas entrelinhas de uma palavra truncada, ainda que polissêmica. A palavra fraturada, que busca traduzir precariamente as lacunas da experiência interior, corresponde ao enrijecimento do molde interno.

A repetição periódica do crime inicial revela que este já não é mais fruto das circunstâncias ou de uma situação meramente acidental, mas produto de uma escolha. Esse hábito, que se forma calçado na repetição constante do ato de matar, constitui-se no tema da quarta história, sem título, mas que poderia se chamar “Esta casa foi dedetizada” (p. 84).

Como a própria narradora, assim o homem moderno opta tragicamente pelo embrutecimento da sua sensibilidade a fim de sobreviver. Ocorre que a substituição do termo “matar” pela palavra “dedetizar” assinala uma mudança significativa: a dedetização transcende o âmbito da atuação individual, converte o ato de matar num hábito higiênico, numa instituição com espaço garantido no mercado de consumo. A proliferação de firmas dedetizadoras conduz à despersonalização do ato de matar e à diluição da responsabilidade individual, gerando uma atitude de alienação. A analogia entre a indústria de dedetização e a indústria da guerra se impõe. O questionamento ético da linguagem evolui agora para um questionamento da postura de vida do homem moderno, quer no nível individual, quer como animal político inserido numa coletividade.

O título da quinta história, “Leibnitz e a transcendência do amor na Polinésia”, traduz, enfim, a racionalização e o deslocamento de toda a vivência descrita. O título mais parece o de uma tese antropológica de embasamento filosófico⁶. O amor transformou-se em exceção e, como tal, num exótico objeto de estudo, num espaço igualmente exótico e deslocado como a Polinésia, talvez um dos últimos redutos do chamado paraíso terrestre. Isto é, antes que também a Polinésia seja tomada por baratas e tudo comece outra vez... Nesse sentido, a clássica dicotomia homem selvagem *versus* homem civilizado acha-se novamente comprometida, na medida em que o processo civilizatório é desmistificado como um processo de embrutecimento do ser humano. Nessa altura, a capacidade de amar passa a ser um privilégio do homem de exceção – o “bom selvagem”.⁷

Nessa oposição, implícita entre o progressivo embrutecimento do homem civilizado e o “bom selvagem” aqui representado pelos nativos da Polinésia, parece também haver um eco das distopias clássicas como *1984* de George

(6) Remeto aqui à análise anterior dessas mesmas oposições realizada por Marília Rothier Cardoso. CARDOSO, Marília Rothier, “Contribuições para uma análise da narrativa de estrutura complexa”, *Littera*, jan. 1974, ano IV (10), pp. 40-41.

(7) Aqui parece haver uma alusão à concepção romântica do “bom selvagem” de Rousseau, mostrando-a como literalmente deslocada (Polinésia) no mundo atual.



Orwell e *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley, em que um Estado autoritário e todo poderoso exerce controle total sobre o povo, programando a sua composição genética (Huxley) e policiando seus atos, sentimentos e até pensamentos. É um tipo de Estado que consegue conviver cada vez menos com a exceção: o “bom selvagem” de Huxley acaba destruído pelo sistema, que ousa enfrentar com sua noção obsoleta de amor. A trajetória de enrijecimento da alma humana que se delineia no conto “A quinta história” começa com o extermínio de baratas para terminar com a destruição da própria capacidade de amar – quer individual, quer coletivamente.

Essa quinta história apresenta a desarticulação da linguagem sob um novo aspecto: se a corrosão da linguagem atingia antes a palavra, tornando-a impura e, num plano seguinte, truncava a frase, agora temos o título que não se coaduna com o texto. Nesse nível, a desarticulação da linguagem tornou-se menos óbvia, mas por isso mesmo mais insidiosa. Aqui a sofisticação dessa narrativa que foge do seu próprio conteúdo chegou ao seu grau máximo, sem todavia ser capaz de modificar a história original. Tivesse a narradora mil e uma noites e milhares de recursos narrativos a sua disposição, ainda assim ela provavelmente estaria condenada a contar sempre a mesma história: a de uma mulher que envenenou baratas.

Ao contar e recontar obsessivamente a mesma história, o conto de Clarice recupera no seu interior a tradição da narrativa oral, tocando as raias do mito: com esse movimento de eterno retorno à história inicial, o ato de narrar assume as proporções de um exorcismo do pecado original, converte a cena do crime numa cena primordial, remetendo ao assassinato de Abel por seu irmão Caim.

O texto movimenta-se, todavia, em direção oposta à que aponta o título: enquanto este se desloca na direção de um tempo, de um espaço e até de um narrador virtual, aquele busca ocupar o seu lugar dentro da tradição narrativa. A dissociação entre título e texto mostra um novo aspecto desse conto que se debate entre a convenção e a inovação: o conflito entre a fidelidade à tradição narrativa com a necessidade de fugir dela. Com efeito, a convivência de tradição e modernidade só se torna possível, nesse conto, na medida em que ela se concretiza na profunda rachadura que percorre o corpo da própria produção cultural.

Esta cisão aqui explicitada no nível da relação título/texto está também presente o tempo todo no desdobramento da perspectiva narrativa numa nar-



radora que se constitui em seu próprio personagem. Em todo o conto é enfatizada essa distinção entre o **eu que vive a história** e o **eu que relata a história**, ainda que ambos representem a mesma pessoa. Esse desdobramento da perspectiva narrativa aponta para a solução esquizofrenizante sugerida pelo próprio conto: a escolha impossível entre o eu e a alma.

De fato, o desdobramento do ponto de vista representa a necessidade da narradora de instalar um abismo entre si e sua própria experiência, transformando-se em seu próprio duplo, convertendo-se no *outro* para fugir de si mesma. Ressalte-se que essa tentativa de auto-alienação fracassa, pois a narradora, como personagem de si mesma, não consegue abandonar o discurso em primeira pessoa. Na verdade ela só serve para reafirmar a dolorosa impossibilidade de dissociar eu e alma.

Assim, cada história projeta um amplo leque de significados aprofundando a história anterior. Nesse sentido, a construção serial de “A quinta história” se opõe ao aspecto identificado por Umberto Eco como característica básica do moderno seriado de televisão: a estrutura dos episódios se mantém constante, ao passo que o conteúdo se modifica.⁸ Clarice não faz apenas questão de reiterar que todas as histórias partem da mesma história inicial: ela chega ao requinte de apontar, em cada história, até onde vai a repetição do conteúdo e onde começa o acréscimo à história anterior. A serialização de “A quinta história” converte-se num comentário irônico à estrutura do seriado: a mudança aparente do conteúdo mascara o fato de que todos os episódios contam basicamente a mesma história. Optar pela mudança de forma significa, portanto, optar pela renovação, pela exploração de um tema com base numa multiplicidade de pontos de vista.

Por outro lado o processo de petrificação progressiva descrito no conto funciona concomitantemente como recurso formal: a estrutura da narrativa lembra o corpo de uma barata com as suas múltiplas camadas que se desenvolvem e se cristalizam de dentro para fora.⁹ Para cada história Clarice também reserva o estilo que melhor se casa com a ênfase do foco narrativo. Como o próprio desdobramento da narração, essa multiplicação de estilos no interior de um conto breve revela a recusa da moldura imposta pelo gênero.

Vista sob esse último aspecto, “A quinta história” é também uma história da evolução da própria arte de narrar, da narrativa oral até a metaficção. A história da espécie humana é contada por meio da transformação dos estilos narrativos. Porém, não se trata de um relato de transformações graduais e li-

(8) ECO, Umberto, A “Inovação no Seriado”, in *Sobre os espelhos e outros ensaios*, trad. Beatriz Borges, 3. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, pp. 120-139.

(9) Idéia sugerida por Nádya Battella Gotlib, que detectou esse recurso formal no romance *A paixão segundo G. H.*, publicado na mesma época do conto.



neares. Após evocar a forma oral das *Mil e uma noites*, o conto salta diretamente para formas da narrativa contemporânea, combinando-as experimentalmente a partir de uma receita caseira: a narrativa introspectiva, o *close* cinematográfico, o relato jornalístico e ... o próprio texto científico.

Numa ótica que remete a Jorge Luis Borges, Clarice Lispector apresenta a forma supostamente mais isenta e neutra de texto, o texto científico, como apenas mais uma modalidade de ficção. A dimensão temporal presente no conteúdo da experiência narrada se adensa ao transferir-se para a forma; o homem representado é portador de uma dupla historicidade: a historicidade de seu destino individual e coletivo que se perpetua com a historicidade da própria forma de relatar a sua experiência. Nesse sentido, o registro oral ou escrito dessa experiência tem a função de conservá-la viva na memória de uma coletividade.

Mas escrever é também dar uma forma definitiva a um conteúdo. O combate entre a vida e a morte trava-se, aqui, diretamente no papel, por meio de uma desautomatização das formas consagradas que principia no nível da palavra, passa pela sentença e pelo texto até chegar no próprio gênero. O modelo para a forma mortal do conto seria a escultura, que consagra o gesto petrificado de forma irreversível; para a forma viva, a narrativa oral, que conserva apenas um núcleo básico ao mesmo tempo em que se modifica constantemente ao passar de boca em boca. Por certo, Clarice infunde um novo sopro de vida ao conto moderno, ao recorrer paradoxalmente à forma mais antiga de contar histórias.

O embate entre convenção e inovação da arte de narrar adquire dimensão temporal histórica num jogo dialético, em que o novo envelhece e o velho se renova continuamente ao longo dos tempos. O resultado é esse conto que se espraia infinitamente, transbordando a moldura do próprio gênero, recusando o espaço definitivo da tinta e do papel, que transforma o leitor em cúmplice e em co-autor, delegando-lhe o poder de concluir a quinta, a sexta... a enésima história. Entretanto, a moldura implacável do conto já está dada e qualquer história contada a partir daí será no fundo sempre a mesma. Mais uma vez a opção trágica de Clarice é pela cristalização da palavra, ainda que uma cristalização em que transpareça o anseio pela liberdade impossível.

Mas, ao fazer do leitor o seu cúmplice, a autora converte o conflito entre a palavra viva e a palavra petrificada, que perpassa o texto, num conflito também de recepção. Se, no conto, sucumbir ao processo letal significa morrer



petrificado, no nível da recepção, a narrativa não tem, por mais corrosiva que seja, forças para interromper esse processo de embrutecimento que tão minuciosamente descreve.

Em verdade, Clarice é uma escritora condenada que escreve para leitores também condenados. A saída é converter a proximidade em distanciamento; o discurso poético em discurso científico; a linguagem em metalinguagem... É recorrer, enfim, à própria análise literária, que, ao tentar interpretar "Leibniz e o amor na Polinésia", corre o risco de criar apenas mais um nível de fuga de uma realidade irremediavelmente estabelecida já na primeira história.

Em última análise, "A quinta história" é uma narrativa sobre limites: os limites da experiência humana traduzidos por meio dos limites do próprio gênero literário, que por sua vez expressam os limites da própria arte narrativa no eterno conflito entre a convenção e a liberdade de criação. A eterna luta entre sobrevivência e morte, entre a mudança e a consolidação dos valores que norteiam o destino humano individual e coletivo, está espelhada nesse conto camaleônico, que se multiplica, se adapta e se transforma em busca de uma transcendência eternamente fora do seu alcance.

ABSTRACT: This analysis of Clarice Lispector's "A quinta história" (A legião estrangeira) intends to show the text as an example of the malleability of the modern short-story. Reproducing the eternal duel between life and death the tale unfolds itself in variants of style, which obsessively retell the same story. The struggle between the multiple possibilities and the limitations of the genre short story present in "A quinta história" links it to the history of narrative itself.

KEYWORDS: otherness; genre; form; style; history of narrative.

