

IMAGINÁRIO E INVENÇÃO DA LINGUAGEM: UMA  
LEITURA DE "A QUINTA HISTÓRIA" DE CLARICE  
LISPECTOR

Jeferson Luiz CAMARGO\*

Pouco antes de dar início à análise de "Nenhum, Nenhuma", Leyla Perrone-Moisés faz algumas considerações sobre a aplicação da psicanálise à crítica literária, chamando a atenção para os perigos de se permitir que os conceitos teórico-científicos predominem sobre o aspecto literário (ou que até mesmo o engulam), em uma utilização da psicanálise enquanto alegoria freudiana (ou lacaniana, etc.). Contudo, ao mencionar o absurdo que seria o psicanalizar um personagem, isto é, "um ausente", "uma fala sem respostas", a autora remete à impossibilidade de enfrentar hoje, em um texto literário, a inevitável carga de "lembranças, sonhos, afetos, desejos" sem recorrer ao legado teórico freudiano. O que ela diz, em síntese, é que na análise literária não é mais possível ignorar, para usarmos a feliz expressão de Renato Mezan, o "baú de Freud" (14, p. 322).

Em nível mais modesto, é o que pretendemos fazer aqui. A ressalva decorre, entre outras coisas, da ausência, de nossa parte, de um sólido conhecimento da obra de Freud, conhecimento que nos permitisse vãos mais altos e abrangentes. Tentaremos, ao menos, proteger o conto escolhido de uma análise imprudente que, em sua relação com um indefeso objeto de arte, leve a algo como a psicobiografia e o freudismo de extração mais vulgar. Mais ou menos como se perdêssemos de vista uma observação que Freud faz quase no final de sua análise da "Gradiva" de Jensen. É possível, imagina ele, que nossa

(\*) Aluno do Programa de Pós-Graduação.

interpretação tenha sido errada, e que tenhamos atribuído

"(...) a uma inocente obra de arte tendências das quais o seu autor não tinha a menor idéia, mostrando uma vez mais quão fácil é encontrar em todas as partes o que levamos em nós próprios".(3, p. 96)

Nosso objetivo, portanto, é o de analisar o conto escolhido fazendo com que a ênfase incida sobre a força interpretativa da teoria, sem permitir o deslize para um dualismo simplista do tipo (falso/verdadeiro) aplicado a fenômenos que são extremamente subjetivos. Os mesmos mecanismos que Freud aponta como determinantes do comportamento normal e anormal entram significativamente em ação ao nos engajarmos em qualquer atividade estética. A psicanálise é uma ciência, uma atividade extremamente interpretativa em si, e é enquanto ciência da interpretação - ou seja, em parte como uma ciência da ciência - que deve ser vista. Em síntese, procuraremos evitar a visão do narrador/personagem do conto escolhido como se o mesmo fosse criado e percebido em moldes naturalistas, ignorando as alegorias do autor em detrimento da projeção de rígidas alegorias freudianas que tirem do personagem aquilo que em última instância o constitui, ou seja, sua matriz ficcional.

Mesmo assim, em uma análise cuja matéria-prima é, forçosamente, o aparato psicanalítico passível de aplicação na análise de uma obra literária, parece-nos impossível (e, no caso, indesejável) evitar que dessa mesma análise se depreenda uma certa ambigüidade, verificada de ambos os lados da comunicação escritor/leitor e análoga ao que se passa entre analista e

paciente. Nos dois casos, existem dois sujeitos comprometidos com a produção mútua de um objeto transicional, o "texto" analítico e o texto literário. É evidente que o texto literário, ao contrário do paciente, não pode ser submetido a um interrogatório minucioso, mas nos personagens do texto existe material que pode ser trabalhado como as associações de um analisando. O que se altera, "transborda", é a releitura feita por qualquer intérprete que venha a introduzir no texto sua experiência vivida, algo que, de certo modo, está sempre além dos enunciados. E, também, experiência sobretudo afetiva, uma vez que o analista (e, na literatura, o intérprete) procura dar conta das emoções que o texto nele desperta.

"A Quinta História", conto de Clarice Lispector é uma história autônoma, e, também, a última das histórias de uma série que vai ter, como se anuncia no início do conto, "pelo menos três histórias". Narrado em primeira pessoa, o conto tem um narrador que, por ser o único personagem, constitui uma espécie de ser transcendente e onisciente. A ele nos vamos referir, daqui em diante, como o "narrador", com a ressalva de que se trata, na verdade, de um narrador/personagem.

Apesar de técnica mais comumente usada no romance, sobretudo no chamado romance de fluxo de consciência, parece-nos possível falar, aqui, em solilóquio, pois o narrador "fala sozinho" e se dirige a um público, o que faz explicitamente através de uma alusão ao personagem emblemático Sherazade. Referindo-se ao número de histórias que vai fazer, diz:

"Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem". (13, p.162)

Portanto, apesar de narrado em solo, está presente o pressuposto de pelo menos um interlocutor oculto. Essa técnica permite que se expressem as áreas mais próximas do inconsciente sem levar em conta uma organização de cunho eminentemente lógico. A expressão dos pensamentos mais íntimos dá-se, então, em forma de fala; na verdade, porém, trata-se de algo distante do que em geral entendemos por "fala" - em vários momentos, o que encontraremos neste conto é uma tradução de realidades não verbalizadas, que normalmente não associamos à idéia de "fala". Não temos, aqui, uma técnica que se possa definir como "monólogo interior", pois o que está em jogo não é apenas a comunicação de uma realidade psíquica, mas também o relatar, a uma platéia tacitamente suposta, uma seqüência que é, toda ela, *trama e ação*. Essa trama e essa ação, porém, não estão associadas a nenhum outro personagem. A ação física será, aqui, o ponto de partida para a introspecção de uma área onde o processo racional de verbalização não vai se voltar para outras vozes humanas que permeiam as histórias, mas vai ter que dar conta do insólito - a vida e a morte de baratas.

O narrador já se apresenta na condição de quem não está preso à visão exterior de uma testemunha, ou a uma visão parcial de personagem -, revela, antes, um conhecimento global de tudo que acontece, e institui como instância única a sua própria visão dos acontecimentos. Nada temos em termos de um narrador que conte as ações de personagens diferentes dele, ou de uma descrição (em terceira pessoa) do que poderia ser constatado por uma testemunha exterior. O narrador também não parece propenso a "contar" os acontecimentos em cuja esfera

eles sejam vistos, compreendidos e interpretados pelo personagem, ou seja, por ele mesmo.

Nossa escolha de "A Quinta História" não se deveu ao fato de encontrarmos, no conto, elementos que (mais que alguma outra obra de ficção) nos facilitassem a aplicação de conceitos da psicanálise, até porque esses elementos estão presentes em toda grande obra de arte. A escolha deveu-se, então, muito mais a questões de preferência pessoal, a exemplo das "razões inconscientes" mencionadas por Leyla Perrone-Moisés em "Nenhures", ou seja, razões que não pertencem à esfera de competência do analista e fogem ao "interesse dos leitores". Contudo, se não existiu uma motivação de tipo "camisa-de-força psicanalítica", é bem possível que, por via indireta, alguns aspectos objetivos nos tenham levado a entrever a possibilidade de uma aplicação de conceitos freudianos ao conto: talvez mais que qualquer autor brasileiro contemporâneo, Clarice Lispector tenha se afastado da representação do mundo concreto e empreendido uma descida ao interior do ser, o que, inclusive, explica a reincidência de sua inclusão entre os escritores da introspecção e do intimismo, isto é, voltados para a análise eminentemente psicológica. Em alguns momentos, remeteremos a outra obra de Clarice, "A Paixão segundo G.H.". O que vai, aqui, unir o romance ao conto não é uma tentativa de comparação, o que inclusive fugiria aos objetivos destas reflexões, mas algo como uma "motivação menor": uma certa atmosfera e um mesmo inseto, e tudo que nos ajude a lançar mais luz sobre "A Quinta História".

Do ponto de vista da abordagem

psicanalítica, a leitura do conto nos sugeriu a aplicação dos conceitos de sonho diurno/devaneio, pulsão de agressão, de vida e de morte. Antes de entrar na análise propriamente dita, algumas palavras sobre aqueles que, dentre esses conceitos, nos parecem os mais passíveis de aplicação no texto.

Em um primeiro momento, nossa intenção foi pensar o conto em termos de sonho noturno, pois, além da atmosfera onírica que dele se desprende, levávamos em conta que são muito tênues as fronteiras entre o onírico e o ficcional. Essa ruptura com o racional nos levou, então, ao esboço de uma análise centrada nos conceitos de "conteúdo manifesto" e "conteúdo latente". A primeira história, com sua carga de pragmatismo que vai, inclusive, culminar em uma receita, seria analisada como o conteúdo manifesto, ou seja,

"(...) o relato descritivo que o indivíduo faz de seu sonho num momento em que não tem a sua disposição todas as significações que o seu sonho exprime".

(11, p. 144)

Nas outras histórias estaria o desenvolvimento das idéias latentes, isto é, o relato dos restos diurnos, das recordações de infância, etc., que jazem por trás do sonho como tradução não mentirosa do sonhador e avalista irrefutável do seu desejo. Estávamos, portanto, diante de um arcabouço que nos permitiria fazer tal tipo de análise, mas as evidências (que a seguir mencionaremos) de que a ação do conto não se passava em sonhos noturnos nos levou a optar pelo conceito de sonho diurno/devaneio. Desse

modo, implícita ou explicitamente, estaremos nos referindo a esse aspecto de "A Quinta História" como os sonhos nos quais, ainda que neles se encontrem os restos diurnos e sejam passíveis de deformação, quando muito fornecem à elaboração secundária uma "fachada de sonho".

Ainda que os sonhos noturnos tenham muitas características em comum com os diurnos (os devaneios), na análise deste conto toda referência ao onírico vai, então, ater-se apenas a esses enredos concebidos em estado de vigília e não suficientemente condensados, na alma de quem sonha, para que deles se possa falar em termos de sonhos propriamente ditos. Aqui, portanto, optamos pela abordagem do que nos parece ser o seu conteúdo onírico em termos de sonhos diurnos, não com a conotação de que se dêem, necessariamente, durante o dia, mas em termos de sua especificidade enquanto devaneios. Para uma melhor definição deste termo, convém dizer ainda que o mesmo não tem, aqui, nada a ver com a concepção que dele faz, por exemplo Gaston Bachelard, que o coloca sob o signo da alma e a serviço das imagens felizes e da tomada de consciência do que chama de "calma substancial de nossa própria natureza". Como se vê, nada mais distante da concepção freudiana desse mesmo fenômeno. Em "A Quinta História" existem elementos que uma análise forçada permitiria levar para o domínio do sonho noturno, mas, na verdade, os fatos se passam antes e depois do sono. Na segunda história já nos é apresentado um claro indício de que são esses os momentos limítrofes da ação:

"De minha parte, no silêncio do apartamento, eu as imaginava subindo uma a uma até a área de serviço onde o escuro dormia, só uma toalha alerta no varal. Acordei horas depois em sobressalto de atraso".(13, p. 163)

Ali, apenas o escuro dormia, indiferente à alternância de sono e vigília do narrador. Mas, a cada novo lance acrescentado à história anterior, fica sempre evidenciado que antecederam algumas horas de sono, ou seja, que a trama vai dar-se já ao raiar do dia e com o narrador desperto. A terceira história traz novamente a afirmação de que o personagem acordou, e de que os fatos significativos vão dar-se na seqüência desse despertar; seguindo a estrutura do conto, essa terceira história antecede sua retomada pela história subsequente e "reconta" a segunda, o que, inclusive, é claramente explicitado pela mudança de tempo verbal. Na segunda história, o narrador dizia que "acordei horas depois", e, na terceira, lemos:

"A terceira história que ora se inicia é a das "Estátuas". Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha".(13,p.163).

Em síntese, não nos parece possível analisar o conto a partir de um enfoque do sonho noturno, como se o narrador na verdade estivesse nos relatando o conteúdo de sua atividade onírica, com seu trabalho de deformação através do qual os materiais (principalmente os restos diurnos) são tratados. Este é, fundamentalmente, o papel

dos procedimentos de deslocamento e condensação, cuja técnica só pode ser abordada na medida em que os relacionemos com o processo primário que caracteriza o inconsciente, mas que, repetindo, não nos parece passível de aplicação aqui, onde imaginamos estar diante de um processo de devaneio. O fenômeno que examinamos não se situa, na verdade, no extremo oposto do sonho noturno. Melhor que quaisquer tentativas de definição, as duas citações a seguir nos darão conta da enorme diferença que separa o devaneio para Bachelard e para Freud. Ao analisar os desejos impulsores que induzem ao devaneio, este último afirma que os mesmos diferem conforme o sexo, o caráter e as circunstâncias de quem fantasia, mas que

"(...) não é difícil agrupá-los em duas direções principais. São: ou desejos ambiciosos, tendentes à elevação da personalidade, ou desejos eróticos. Na mulher jovem dominam, quase exclusivamente, os desejos eróticos (...); no homem jovem agem intensamente, ao lado dos desejos eróticos, os desejos egoístas e ambiciosos".(4, p. 120)

Bachelard vê a psicanálise como associada a designações fisiológicas simplistas que pretendem explicar o fundo do nosso ser por resíduos que a vida diurna deposita na superfície da consciência, e que, ao fazê-lo, obliteram em nós o "sentido do abismo". A psicanálise nos remeteria, em última instância, à zona superficial e socializada do ser, e, na esfera de sua reivindicação de uma ontologia mais requintada ("uma ontologia fina"), diz Bachelard sobre o devaneio:

"Viveremos mais seguramente em alma aprofundando o devaneio, amando o devaneio, o devaneio das águas sobretudo, no grande repouso das águas dormentes".(1, p. 66)

Portanto, ao nos referirmos ao devaneio na análise de nosso conto, teremos por instrumental a concepção freudiana de que muitos traços comuns e essenciais ligam os sonhos diurnos aos noturnos, ou seja: o devaneio é também uma realização de desejos, tem em sua base um forte componente das impressões que nos legaram os acontecimentos da infância, e é parcialmente beneficiado por uma certa indulgência de parte da censura. Em poucas palavras: não se trata, ao menos na acepção aqui levada em conta, do "psiquismo sem acidentes" de Bachelard, mas de um processo que, sobretudo no conto analisado, se inscreve na esfera da angústia enquanto expressão simbólica de um conflito psíquico.

Também nos ocorreu, de início, que "A Quinta História" podia ser analisada com base no conceito de pulsão de morte. Nesse "desvio para a morte" estão presentes inúmeros componentes que uma primeira leitura do conto nos levaria, como de fato levou, ao pressuposto de que ali estavam todos os conceitos passíveis de "explicar" o texto: tendência fundamental de retorno ao estado inorgânico, desintegração compulsiva dos organismos celulares, o caráter "demoníaco" dos fenômenos de repetição, etc.. Algumas passagens do conto pareciam ajustar-se à perfeição a uma análise centrada na pulsão de morte:

"Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe". (13, p. 163)

A obsessão de repetição, em sua misteriosa relação com o princípio do prazer, isto é, enquanto desprazer que não contradiz o princípio do prazer, poderia ser perfeitamente rastreada no conto, inclusive em sua própria estrutura de repetição dos "assassinatos"; estes, por sua vez, vão sendo reiterados por um encadeamento de histórias que, na verdade, não passam de uma única. Em nosso conto, o caráter "demoníaco", há pouco mencionado, não só está presente desde que saímos do "pragmatismo" da primeira história como também recebe, às vezes, uma formulação que nos leva a ver o narrador a uma distância infinita da mera necessidade doméstico-higiênica de livrar-se dos insetos repulsivos que lhe invadem a casa. Se, como foi postulado por Freud, uma parte da pulsão de morte se coloca a serviço de função sexual e vai constituir o sadismo, poderíamos ver nesse desvio a explicação do comportamento de nosso narrador, sobretudo nos momentos em que se dedica ao preparo do veneno:

"Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte". (13, p. 163)

"Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito". (13, p. 164)

No entanto, no decorrer da leitura dos textos freudianos e das releituras de "A Quinta História", algumas questões foram se colocando e nos levando a pensar ainda em pulsão de morte, mas já não mais como um conceito detentor de exclusividade enquanto motivação dos atos do narrador. Da leitura de "Mais Além do Princípio do Prazer" ficou-nos a impressão de que, enquanto conceito puro, a pulsão de morte não se aplica exatamente ao outro, mas ao próprio ser no qual se

manifesta, ou seja, à totalidade dos seres. No conto de Clarice Lispector, o que temos é um personagem que, em momento algum, toma qualquer iniciativa no sentido da dissolução de seu próprio ser, e dela não cogita nem mesmo simbolicamente. Na verdade, a visão das baratas como configurações de um estado interior marcado pelo conflito entre o ego e os elementos recalcados (e que precisa ser eliminado) vai nos levar à introdução, em nossa análise, do conceito de pulsão de vida.

O que nos parece mais apropriado, aqui, é introduzir uma pulsão que "complementa" a pulsão de morte, e que, nas palavras de Laplanche, se encaixa no quadro "da teoria dualista das pulsões de vida e das pulsões de morte" (11, p. 511). A morte que, neste conto, se deseja e anuncia, e que acaba sendo delegada a outra instância, é a morte do outro, a destruição do objeto. Sabemos que, ao deparar-se com a compulsão de retorno ao inorgânico, a libido tem a função de eliminar essa tendência, o que realiza

"(...) fazendo-a derivar em grande parte para o exterior, dirigindo-a contra os objetos do mundo exterior, (...). Esta pulsão chama-se então pulsão destrutiva, pulsão de dominação, vontade de poder". (11, p. 529)

O que temos, no conto, é exatamente a libido tentando anular o desejo de morte do outro, desejo que aqui se constitui, *antes de uma modificação significativa de sua trajetória*, em verdadeiro êxtase. Portanto, ao mesmo tempo em que temos uma situação de fato (a destruição do objeto, instituída pela libido enquanto "sadismo propriamente dito"), temos também um personagem que, a partir da

terceira história, vai aos poucos refreando seu desejo de ser, diretamente, o agente causador da morte, e também o faz em nome da libido, ou, pelo menos, por instâncias que a ela remetem inequivocamente.

Pensamos, então, que uma leitura psicanalítica de "A Quinta História" deva levar em conta os conceitos de sonho e pulsão de morte, respectivamente voltados para os aspectos de sonho diurno/devaneio e pulsão de agressão, além da pulsão de vida, ou Eros. Implícita ou explicitamente, estarão o tempo todo presentes em nossa abordagem do conto.

"A Quinta História" tem um parágrafo inicial que equivale ao delineamento de um programa narrativo. Fica claro, de início, que na verdade as cinco histórias são apenas uma, o que se nos evidencia diretamente, mediante enunciados explícitos,

"Embora uma, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem".(13, p. 162)

ou alusões que nos permitem, por via indireta, concluir pela unidade do conjunto:

"Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra".(13, p. 162)

O "não mentir-se" implica em que, uma vez constituindo a estrutura de um só conto, as cinco histórias não poderão optar pela diversidade. A autora "traí" o tempo do verbo - "Farei então pelo menos três

histórias" -, pois, sob o disfarce do "farei", temos na verdade o já feito e elaborado, e, fosse ela nos narrar no imediato em que vai nos inventar as histórias, a seqüência seria a proposta no início, uma seqüência que, do modo como vem apresentada, não é obedecida. O "farei" é também a enunciação de um desejo que, antes de configurar-se como "de matar baratas", é o de inventar histórias. Também fica claro, de início, que essas histórias não vão estar em posição de confronto, mas de complementaridade, uma vez que nenhuma vai mentir a outra.

A primeira história começa com o que vai ser o fio condutor da narrativa: "Queixei-me de baratas", que só vai ser ligeiramente modificado na terceira história. Aqui temos também o narrador, e este, como fica claro na citação abaixo, ao anunciar o que vai ser narrado coloca-se, na seqüência imediata, como o personagem de sua própria narrativa:

"A primeira, "Como Matar Baratas", começa assim: queixei-me de baratas".(13, p. 162)

Estamos diante de insetos de presença imemorial e arcana, que existem na terra há milhões de anos e simbolizam o repulsivo que habita os mundos subterrâneos; em "A Paixão Segundo G.H.", a barata é descrita como tão antiga como uma lenda, "tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs" (12, p. 51). Podemos vê-la como um arquétipo imemorial do homem, forças que, sobretudo na essência de suas associações com os estados patológicos do psiquismo humano, foram apartadas dos domínios do "saudável" e permanecem como resíduos de fundo comum que a

cultura (e a civilização) soterraram.

Como já dissemos antes, a primeira história tem um forte componente de pragmatismo, de tal modo que, tivéssemos optado por outro tipo de enfoque, seria possível vê-la como o conteúdo manifesto de um sonho. O narrador queixa-se de baratas e é ouvido por "uma senhora" que imediatamente fornece a receita de como matá-las, uma receita que tem o requinte de crueldade de matar pelo enrijecimento do "de-dentro". Assim, a partir de um fato que nada tem de excepcional (o queixar-se não parece decorrer de algo que incomode a fundo o narrador), vai seguir-se um desmembramento que, pela via de uma verdadeira indagação metafísica, vai fazer aflorar o extremo oposto de uma banalidade, ou seja, o demoníaco. Não nos parece procedente ver o requinte de crueldade da receita como elemento desautorizador da referida atmosfera de banalidade cotidiana, mesmo porque fazê-lo seria admitir a existência de receitas piedosas de matar. Ainda que apenas uma inferência de nossa parte, tudo se passa como se, de um encontro casual com "uma senhora" e de uma queixa quase semelhante ao queixar-se do mau tempo, resultasse a receita deflagradora de uma compulsão de eliminar o impuro.

A segunda história, que é "a primeira mesmo", apenas recebe um novo título. A primeira, "Como Matar Baratas", já trazia no título sua condição de receita e, na segunda, "O Assassinato", temos o ponto de partida de uma triplíce aventura: *experimental*, no nível da linguagem (deixa-se de lado o modelo "receita"), *de avanços e recuos do desejo de matar*, o que, no nível do enunciado, não desenha nada que se possa configurar como uma trajetória contínua, e,

através das baratas, *de mergulho no centro do psiquismo do narrador*, espaço por excelência de seus demônios interiores. Deflagrou-se, aqui, o que chamaremos de pulsão de agressão do narrador, um estado de excitação que não pode justificar-se pela simples necessidade de livrar a casa de insetos indesejáveis. O que temos é uma espécie de deslocamento que vai transformar o simples ato de uma "agressão civilizada" (matar insetos é uma atividade doméstica corriqueira) em algo que extrapola por completo essa "normalidade" e se coloca diretamente a serviço da pulsão de morte voltada para o exterior. O próprio narrador parece surpreso com a intensidade com que passa a desejar a morte das baratas, pois faz uma espécie de pausa em que tenta equacionar a violência que começa a se tornar a força motriz de seus atos, e que, na verdade, surgiu praticamente de uma indiferença pelo assunto:

"A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar".(13, p. 162)

Surge, pela primeira vez, a referência ao "subir pelos canos", que vai ser repetida ainda nesta segunda história e retomada, na quarta, sob uma perspectiva diferente, ou seja, a partir do espaço físico do narrador:

"Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila indiana".(13, p. 164)

Teríamos, aqui, que admitir (de parte do narrador) a capacidade de ver intra-muros, ou

a intensificação absoluta do código de focalização que rege o conjunto: não apenas um caso extremo de "focalização zero", em que um narrador/personagem passa informações às quais, espacial ou psicologicamente, jamais teria tido acesso, mas, até mesmo, um caso do que é chamado de "paralepse" por Gérard Genette (7). A propósito, este é um padrão que, excetuando-se a primeira e a quinta histórias, pode ser aplicado a todas as demais.

Essa deambulação no espaço (o "subir pelos canos") remete, literalmente, a uma viagem interior que se contrapõe à peregrinação do narrador em sua descida rumo aos atributos de um ego que precisam ser purgados, isto é, voltados para a destruição do objeto. Os canos representam aquilo que, mesmo estando dentro, ocupam simbolicamente um espaço exterior (podem até mesmo ser vistos); o verdadeiro de-dentro, além da matéria orgânica das baratas, é o componente de agressão que se está indo buscar no ego para, em seguida, voltá-lo contra aquilo que constitui incômodo no mundo exterior. É significativa, a esse respeito, uma afirmação feita na quarta história:

"Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que reventaria meu molde interno".(13, p. 164)

Ao preparar a mistura, o narrador se dá conta de que seu desejo de matar se tornou irreversível, o que vamos percebendo através das descrições de sua crescente animosidade contra os insetos. Tivemos, primeiro, o quase displicente rancor contra eles, baratas que "nem minhas eram"; depois

de preparado o veneno, o narrador de fato entra em um crescendo no qual visivelmente se extasia ao antever a devastação que vai praticar, já agora no plano empírico. O conflito, que era latente ("uma casa tão tranqüila onde se podia ignorar as baratas"), passa a manifesto ("impossível continuar ignorando esse mal secreto"), o que pode ser assim formulado: o desejo se sobrepos a uma exigência moral, duas forças de sentido contrário estão, ao menos provisoriamente, fluindo no mesmo sentido. O narrador está decidido a matar, e disso nos vão dar conta as descrições de sua crescente animosidade:

"Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar os ingredientes numa concentração um pouco mais intensa".(13, p. 162)

"Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje".(13, p. 162)

"Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte".(13, p. 163)

"Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe".(13, p. 163)

Surgem aqui, pela primeira vez, dois componentes que vão repetir-se na terceira história: as oposições claro/escuro e sono/sonho (devaneio)/despertar. É grande a insistência nessas oposições, sobretudo no que diz respeito ao claro/escuro. Nesta segunda história, temos a receita já pronta ("tão branca"), o escuro (que "dormia" na área de serviço), a noite (durante a qual "eu matara") e a alvorada ("Em nosso nome amanhecia"). Na terceira história, teremos a "escuridão da aurora", "sombras e brancuras",

nova menção à "comida branca", o "alvorecer em Pompéia", "essa noite" e "orgia no escuro". Não parece, portanto, que a presença do branco se deva apenas à cor do veneno, e tampouco que o negro decorra exclusivamente do fato de o extermínio realizar-se à noite. No oxímoro "escuridão da aurora" o branco, que na linguagem simbólica pode implicar e ausência ou soma de cores, tanto pode colocar-se no início quanto no fim da vida diurna, uma duplicidade de funções que também pode ser transposta para o término da vida, quando também se está em uma região limítrofe entre o visível e o invisível. Em muitas civilizações primitivas, o branco era a cor do luto, ainda que esse luto nelas tivesse fortes matizes messiânicos. Neste conto a cor branca nos parece estar, também, em uma espécie de relação de cumplicidade com o dia, isto é, com uma instância do ego em que os conflitos entre as pulsões não estão ainda manifestos:

"De dia as baratas eram visíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranqüila".(13, p. 163)

Estamos, porém, diante de uma situação em que os conflitos deixaram de ser latentes, e estão aflorando à superfície da consciência. Assim, ao branco deve sobrepor-se o negro, cor que, em sua relação simbólica com o inconsciente, abrange tudo o que neste se pode ter em termos do oculto e do imprevisto, de Eros frustrado. Tendo em vista o caráter inconciliável das pulsões, poderíamos dizer que o que temos aqui são oposições das representações. De um lado, um conflito que aflorou em forma de pulsão de agressão e veio dos abismos do inconsciente, representado pelo negro, essa cor ctônica e evocativa de nosso universo instintivo

primitivo; de outro, o branco que, com seu duplo sentido (em "A Quinta História") de veneno/renascimento, aponta para um vencedor desse embate travado em nome da fusão de duas pulsões:

"É a última teoria das pulsões, com a sua oposição radical entre pulsões de vida e pulsões de morte, que impõe a questão: quais são, em determinado comportamento, em determinado sintoma, a parte respectiva e o modo de associação de dois grandes tipos de pulsão? Qual o seu funcionamento combinado, a sua dialética ao longo das etapas da evolução do indivíduo?"(11, pp. 266-67)

O escuro não poderá ser usado, aqui, como indício ou prova de que as ações ocorrem nos sonhos do narrador. Nas três histórias intermediárias, faz-se menção ao dormir ("De minha cama, no silêncio do apartamento,...") e ao despertar ("Acordei (...) em sobressalto de atraso"), mas a ação propriamente dita é praticada em uma fase anterior ao adormecimento, quando do preparo e da administração do veneno, e em outra posterior ao sono, uma fase que poderíamos designar por "apreciação dos resultados alcançados". Não nos parece possível, portanto, negar as evidências de que o sono não passa de etapa intermediária entre o preparo do veneno e o espetáculo dos insetos mortos e enrijecidos por dentro. Contudo, é bastante perceptível, como já dissemos, uma atmosfera de sonho diurno/devaneio, o que, inclusive, vem a ser corroborado por termos indicativos de uma consciência em grau mínimo de tensão:

"De minha cama, no silêncio do

apartamento, eu as imaginava subindo uma a uma até a área de serviço onde o escuro dormia, (...)" (13, p. 163)  
(13, p. 163)

"Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha" (13, p. 163)

A partir da terceira história o narrador começa a rever seu desejo de matar, gelidamente, "cada barata que existe", e esse dado nos parece indicativo de que nele está se manifestando o princípio de conservação da vida, ou, em outros termos, a pulsão de vida (Eros) em oposição à pulsão de morte e agressão. É significativo que, ao iniciar-se essa reversão na terceira história, os termos mais usados comecem a apontar para o amor, quando não para o mais puro erotismo; há inclusive, uma menção a Pompéia, que antecede de bem pouco a expressão "orgia no escuro". A descrição das "estátuas", que até então fora feita em termos duros, quase como em um eco ao endurecimento do "de-dentro" dos insetos, passa agora a ecoar duas afirmações feitas pouco antes de iniciar-se a quarta história:

"Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro" (13, p. 163)

Todas as próximas referências ao gesso endurecido serão, a partir de agora, contrabalançadas por uma linguagem que vai em busca do amoroso e do erótico. Em algumas baratas o gesso terá endurecido lentamente, mas elas, em contrapartida, "terão sofregamente intensificado as alegrias da noite"; outras se cristalizam de súbito, mas, ao contrário da secura dos comentários

anteriores, o que se diz aqui é quase um pedido de perdão: "Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam". Pouco antes de iniciar-se a penúltima história, o narrador vai descobrir, através de uma "barata marrom suja de branco", aquilo que, para o inseto, foi uma descoberta fatalmente tardia: a de que se mumificou exatamente "por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão", isto é, por ter olhado "demais para dentro de...".

Em "A Paixão Segundo G.H.", quando o narrador se depara com uma barata e, no dizer de Massaud Moisés (15), "trava com ela o "diálogo" decisivo de sua vida", esse momento de epifania tem um desfecho muito diverso do que encontramos em "A Quinta História":

"Atraída para uma armadilha existencialista, a narradora vivencia o momento de sua epifania: "a hora de viver". Paradoxalmente, "pela primeira vez ela se sentiu incumbida por um instinto", embriagada "com o desejo, justificado ou não, de matar (...) como se pela primeira vez enfim (...) estivesse ao nível da natureza"".(15, p. 6)

Em "A Paixão Segundo G.H.", onde a redenção do personagem se dá no levar à boca a massa orgânica e branca da barata espremida, a "hora de viver" do narrador dá-se quase no exato instante em que se decide pela "hora de morrer" da barata; em nosso conto, a hora de morrer antecedeu a epifania e a redenção, de tal modo que ao narrador resta apenas a decisão de não matar "com suas próprias mãos", mas de delegar essa morte a uma "instância normal"; quase poderíamos

dizer que encontrou sua "solução final". A quarta história é, toda ela, uma intensificação das dúvidas surgidas na terceira:

"Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal?"(13, p. 164)

"E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão?"(13, p. 164)

A antevisão dessa seqüência de assassinatos, claramente demarcada por sua repulsa em levar "aquela vida dupla de feiticeira" e pelo aviso contido no gesso, ou seja, "o vício de viver que rebentaria meu molde interno", impõe ao narrador a necessidade de opção por um de dois caminhos. Ele escolhe convencido de que, ao fazê-lo, pagou o preço da despersonalização, uma vez que a escolha "seria a do sacrifício: eu ou minha alma". Ao delegar a morte das baratas a um serviço de dedetização, abre mão da grandeza do confronto com seus instintos e suas pulsões: entre o eu ou a alma, ficou com o primeiro. A última frase da quarta história,

"E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: "Esta casa foi dedetizada"".(13, p. 165)

constitui, na verdade, um contraponto à última frase do conto, onde o narrador renuncia à remissão às coisas e aos fatos do mundo concreto. O medo do aprofundamento nos recessos do ser já se evidenciara na frase "é que olhei demais para dentro de...", que representa o estopim do "retorno à normalidade". Essa renúncia, porém, encobre (sob o disfarce de um aparente êxtase místico) uma situação de fato que implica no

seu próprio contrário: a frase é formulada quando o que se vai dizer na seqüência imediata,

"A quinta história chama-se "Leibniz e a Transcendência do Amor na Polinésia". Começa assim: queixei-me de baratas".(13, p. 165)

nega, ao ser afirmada, qualquer idéia de transcendência, uma vez que se retornou à banalidade da primeira história - afinal, quem tem baratas em casa tem dois caminhos a seguir: ou consegue uma receita para acabar com elas, ou chama a dedetização. Não temos, portanto, a redenção grandiosa que parecia estar sendo preparada pelo conflito com as camadas profundas do psiquismo, ou que poderia ser falsamente inferida da referência a Leibniz, ao Amor, à Transcendência e à Polinésia. Não se consumou com grandeza um ritual demoníaco de purificação, a expiação se dá pelo medíocre, as baratas perdem sua condição de insetos dotados de carga poética e simbólica. Sua elevação anterior a núcleo da energia poética apenas confirma, em nossa opinião, aquilo que, de início, afirmamos ter sido a verdadeira intenção desse narrador - antes de mais nada, *contar histórias*.

## BIBLIOGRAFIA

01. BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
02. FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Tomo II, Obras Completas, vol.

IV. Rio de Janeiro, Delta, s/d.

03. ----- . *O Delírio e os Sonhos na "Gradiva" de Jensen. Ensaios sobre a Vida Sexual e a Teoria das Neuroses. Obras Completas, vol. V. Rio de Janeiro, Delta, s/d.*
04. ----- . *Uma Recordação da Infância de Leonardo da Vinci. Psicanálise Aplicada. Obras Completas, vol. IX. Rio de Janeiro, Delta, s/d.*
05. ----- . *Uma Teoria Sexual. Metapsicologia. Mais Além do Princípio do Prazer. Obras Completas, vol. VIII. Rio de Janeiro, Delta, s/d.*
06. GAY, Peter. *Freud para Historiadores*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
07. GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa, Vega, 1977.
08. GREEN, André et al. *A Pulsão de Morte*, São Paulo, Escuta, 1988.
09. JENSEN, Wilhelm. *Gradiva: Uma Fantasia Pompeiana*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.
10. KRISTEVA, Julia. *Histórias de Amor*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
11. LAPLANCHE, J., e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de Psicanálise*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.
12. LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

13. ----- *Felicidade Clandestina: Contos*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991.
14. MEZAN, Renato. *A Vingança da Esfinge* (Ensaio de Psicanálise), São Paulo, Ed. Brasiliense, 1978.
15. MOISÉS, Massaud. "Clarice Lispector: Introspecção e Lirismo", in *Suplemento de Cultura de O Estado de São Paulo*, 20/07/91.
16. PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Nenhures - Considerações Psicanalíticas à Margem de um Conto de Guimarães Rosa", in *Colóquio - Letras*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 44, julho 1978, pp. 31-45.
17. ROITH, Estelle. *O Enigma de Freud: Influências Judaicas em sua Teoria sobre a Sexualidade Feminina*, Rio de Janeiro, Imago, 1980.