

OUROBOROS: A MAGIA CÍCLICA DA PALAVRA - ANÁLISE DO CONTO “A QUINTA HISTÓRIA” DE CLARICE LISPECTOR. Ana Paula da Silveira Sandin, Sidney Barbosa, Márcio Roberto do Prado. – Letras – Letras – Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara.

“A quinta história” se insere em *A legião estrangeira*, obra de Clarice Lispector, e se configura a partir da narração de cinco “histórias” relacionadas entre si. Esse conto é particularmente interessante, uma vez que nos permite vislumbrar a arte poética da escritora, refletindo seu processo de criação. Tal processo articula mito e escritura por meio de um ato transubjetivo capaz de repensar o próprio “Eu” através de um resgate da experiência de sentido da palavra primordial. Já no primeiro parágrafo, a narradora explicita o que vai contar: “Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem” (LISPECTOR, 1987, p. 81). Nota-se uma comparação com Xehrazade, de *As mil e uma noites*, que conta histórias para se manter viva, o que antecipa as complexas relações entre vida e narrativa que serão desenvolvidas no decorrer do conto, com destaque para o desenlace. Vejamos, então, cada uma das “histórias”

Na primeira história, “Como matar baratas”, na qual temos uma sucinta narrativa do extermínio mediante uma “receita” obtida, há uma ambientação apocalíptica e caótica, uma vez que é notória a resistência desses representantes do reino animal, seja pelo tempo de permanência através da História, seja por sua capacidade de sobreviver aos mais inóspitos ambientes. Assim, as baratas podem ser relacionadas tanto ao momento genesíaco quanto ao fim do mundo. Dessa forma, remonta-se ao mítico, no sentido de uma pré-criação, do informe, do Caos. Na medida em que o território (da narradora) é invadido (pelas baratas), a consciência se manifesta pela enunciação e a narrativa se mostra, assim como para Xehrazade, uma alternativa à vida, um novo começo em oposição ao fim simbolizado pela ocupação das baratas, animais escatológicos (nos dois sentidos do termo). Segue-se a receita dada por uma senhora, as baratas morrem: “Morreram” (LISPECTOR, 1987, p. 81).

A segunda história é uma repetição da primeira acrescentando-se alguns novos indícios: “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” (LISPECTOR, 1987, p. 81). Nota-se neste trecho, o arquétipo do *axis-mundi*, o encontro entre céu, terra e inferno, o “simbolismo do centro” do mundo. O *térreo*, de onde vieram as baratas, simbolizando o inferno, o *edifício* o céu e o *lar* a terra. É importante ressaltar uma primeira identificação da narradora com as baratas expressa pelo pronome possessivo em “nosso lar”. É a partir daí que a ocupação do ambiente remonta a um cerimonial mítico de consagração de um novo território. Ato que justifica o levantamento de uma cruz em territórios conquistados na época das grandes navegações, por exemplo. Mais que isso, essa consagração denota a passagem de um estado selvagem, de Caos, para o Cosmo, como explica Eliade:

[...] devemos manter um fato em perspectiva: cada território ocupado, com a finalidade de ser habitado ou utilizado como *Lebensraum*, antes de mais nada tem de ser transformado, do caos para o Cosmo; isto é, por meio do efeito do ritual, ele recebe uma “forma”, que faz com que se torne real. Evidentemente, para a mentalidade arcaica, a realidade manifesta-se como uma força, eficiência e duração. Daí que a realidade em destaque é sagrada; por que apenas o que é sagrado *existe* de maneira absoluta, agindo com eficiência, criando coisas e fazendo com que elas perdurem. Os inúmeros gestos de consagração de parte de territórios, objetos, homens, etc revelam a obsessão primitiva com o real, sua sede pelo ser. (ELIADE, 1992, p. 22-3)

O título desta história é “O Assassinato”, o que denota a racionalização do mito, uma delimitação de formas em oposição ao Caos para se garantir conservação. Pode-se afirmar que matar baratas é eternizar sua forma, é sacralizá-las. Passa-se a uma transubjetivação, admite-se seres não-humanos (baratas) como sujeitos. Por outro lado, pode-se aludir neste ponto à queda de Adão e Eva, pois passaram de uma esfera atemporal (não delimitada) para um tempo cronológico, para a existência consolidada do Homem, em que se experimenta o prazer e se conhece todos os sentimentos humanos. Voltando ao conto, temos (os grifos, nessa passagem e nas seguintes, são nossos):

Só na hora de preparar a mistura é que *elas se tornaram minhas também*. Em nosso nome, então, comecei a medir e a pesar ingredientes numa concentração cada vez mais intensa. [...] Mas se elas, como males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava *o elixir da longa morte*. (LISPECTOR, 1987, p. 81-3)

A terceira história chama-se “Estátuas”. A partir daí passa-se, gradativamente, a uma observação cada vez mais detalhada da experiência de endurecimento das baratas, debruça-se, portanto, no conhecimento do universo do Outro. As baratas perdem seu movimento, levando a narradora a um verdadeiro estado de comunhão e compaixão em relação a elas. No entanto, petrificadas é que atingem um efeito pleno de vitalidade: “Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital” (LISPECTOR, 1987, p. 83). Algo similar ocorre com a linguagem poética. A cristalização dos sentidos faz com que se percam outras possibilidades de existência. Na mesma medida, é o que vitaliza a arte, transpondo-nos para uma experiência que se perpetua. A narradora projeta em si o sofrimento, a carga emocional atribuída às baratas, e há uma plena fusão entre as duas: “[...] com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado a alegria da noite, tentando *fugir de dentro de si mesmas*. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal *olhar* de censura magoada” (LISPECTOR, 1987, p. 83). E nesse momento de encontro, há total espelhamento entre baratas e narradora, um momento de catarse, em que a experiência estética chega ao ápice. Elas são a imagem que reflete a consciência da condição humana, pois coloca os seres no mesmo plano de realidade. Esta transubjetivação exemplifica-se pela presença do discurso indireto livre no texto: “[...] ‘é que olhei demais para dentro de mim! É que olhei demais para dentro de...’ – de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo” (LISPECTOR, 1987, p. 84). Assim como Ulisses, a narradora está presa ao mastro de sua consciência que é ter consciência do Outro. Ela se dá conta do eterno, do valor da sua criação. Assim como o herói que “ao privar as sereias da vida, fez que estas recebessem a imortalidade, por intermédio de Homero” (TODOROV, 1971, p. 74), ela também, através da morte, perpetuou as baratas. Imprescindível lembrar o título desta história, “Estátuas”. Se para os gregos a escultura é paradigma de beleza e perfeição, no conto a escultura são seres repugnantes. No entanto, “o Belo, na Arte, não coincide com a beleza exterior dos objetos representados, mas sim com a maneira de apresentar as coisas ou ações, a natureza ou o homem” (NUNES, 1966, p. 45). É nesse contexto que se insere o Belo desta obra. Como se diante dos olhos da medusa, a petrificação das baratas inspira um momento epifânico diante da essência do Ser, sob o eco de “vieste do pó, ao pó voltarás”, e o sublime provém da revelação de uma beleza aterrorizante que é o contato com a morte. O Pégaso se origina da cabeça da górgona. A arte é o reflexo da insuficiência humana mediante a existência.

A quarta história reflete a respeito do processo de criação. Aqui se encontra o ritual de matar baratas como aquilo que dá sentido à vida da narradora, como um ritual de afirmação de sua existência, uma vez que se encontra em contato com o sagrado, transcendendo-se o cotidiano, que é a morte ou a inexistência. A repetição do ato de preparar a receita celebra o modelo divino da criação. Nesse sentido, Mircea Eliade (ELIADE, 1992, p. 18) lembra com acerto que o significado e o valor dos atos humanos vinculam-se à propriedade de reproduzir um ato primordial, de repetição de um exemplo mítico. Nota-se que viver depende da fusão ao *illo tempore*, ao tempo suspenso. Daí pode-se simbolizar o espaço em que se passa o conto como centro do mundo, pois, citando novamente Eliade: “O ponto mais alto da montanha cósmica [o edifício, no caso] não é apenas o ponto mais elevado da Terra, é também o umbigo do mundo, o ponto em começou a Criação” (ELIADE, 1992, p. 25). Assim como o ato de matar baratas adquire um valor por, paradoxalmente, imitar o ato de criação, a barata endurecida é uma canalização da força divina, pois revela o “ser” e o “não ser”, conceitos para os quais não há palavras numa sociedade primitiva; a coisa em si está presente, só que é “dita” por meio de símbolos e mitos. E, através de tal processo, “os objetos ou atos adquirem um valor, e, ao fazer isso, tornam-se reais, porque participam, de uma forma ou de outra, de uma realidade que os transcende” (ELIADE, 1992, p. 17-8). Exemplificando, podemos lembrar da passagem seguinte: “E estremeci também ao aviso do gelo que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno” (LISPECTOR, 1987, p. 84).

A quinta história não se conclui, é o fio que amarra todas as outras. Chama-se “Leibniz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Para Leibniz, as coisas por si espelham o universo todo: “é preciso que eu tenha alguma percepção do movimento de cada vaga de um rio, a fim de poder me aperceber daquilo que resulta de seu conjunto, isto é, esse grande ruído que se escuta perto do mar” (LEIBNIZ, 1983, p. 99). Ou seja, no campo religioso, pode-se inferir que a criatura manifesta o poder de Deus, é uma parte que representa um todo. Já para os polinésios, a transcendência do amor se dá devido ao vínculo de inúmeras situações à recitação do mito cosmogônico. Como, por exemplo, no plantio de uma criança no útero vazio, no ritual para iluminação da mente e do corpo, no ritual do tema solene da morte. O interessante é que a palavra tem função sacralizadora tal como a linguagem poética para a arte. Discorrendo a respeito justamente de mitos de criação polinésios, Mircea Eliade, através da figura do deus supremo Io, lembra: “Assim, por meio das palavras cosmogônicas de Io, o mundo veio à existência” (ELIADE, 1992, p. 75). Expressando tal princípio de modo ainda mais incisivo, Eliade cita Hare Hongi, um polinésio, para ressaltar que “por tudo isso os rituais incluem as palavras (usadas por Io) para vencer e desfazer a escuridão” (ELIADE, 1992, p. 75).

Por fim, pode-se concluir que a transcendência do Amor pressupõe que o sagrado deva abarcar todos os atos humanos para que se tenha valor existencial. Mais que imitar o ato de criação, o importante é reviver o mito, o que significa tomar parte no universo. Isto se relaciona com a filosofia de Leibniz, pois a capacidade de percepção que o ser humano possui revela que ele é espelho deste universo. Assim, a opção de Clarice pelo termo “história” em detrimento de “estória”, aponta também para a possibilidade de fusão entre tempo mítico e historicidade, pois é a partir do cotidiano vulgar que o atemporal é atingido. Lembrando ainda Bergson, citado por Benedito Nunes, é importante destacar que a “Arte é [...] o meio condutor da emoção, que a concentra e canaliza, para romper as barreiras comunicativas que o hábito, a inteligência e as necessidades práticas ergueram entre nós e as coisas, impedindo a percepção da plena realidade individual dos objetos” (NUNES, 1966, p. 97). Lançando-se um olhar para a forma do texto, ele tem um caráter cíclico: há um eterno retorno das baratas após a tentativa de extingui-las. Mais que isso, há uma estrutura circular que promove um elo entre as histórias. Partindo da visão da terceira história como um espelho, tem-se uma relação entre a segunda e a quarta, a primeira e a quinta; o que se propôs a analisar por ser mais conveniente ao caminho seguido (colocando em relevo a marca de organização mediante o Caos, como é a organicidade do texto em relação ao intertexto). Embora cada uma das histórias se relacione com as demais de maneira mais intrincada, para além do simples quiasma (o que forma círculos infinitos entrelaçados, prescrevendo, assim uma estrutura caótica), não podemos negligenciar a capacidade de afirmação subjetiva através da relação com o Outro, o que nos remete à Ordem nascente do Caos. A oposição complementar entre as histórias se faz em perspectivas de luz e sombra, em contraste de dia e noite, morte e vida, e, por fim, Caos e Cosmo. Por exemplo: “Em nosso nome amanhecia. No morro um galo cantou. [...] no vício de ir ao encontro das estátuas que a minha noite suada erguia” (LISPECTOR, 1987, p. 83-4). Se a primeira história nos traz o apocalipse, a quinta traz um novo começo mesmo após a detetização do lar, a ponto de não se concluir. Se a segunda nos traz o instante da queda Adâmica, a perda da inocência e o pecado, bem como o simbolismo do centro, isso retorna ou continua na quarta, pois é no centro do mundo que se dá a criação. O que explica o fato de se pecar e de se cair é a própria existência dada por Deus ao Homem. Tem-se, assim, um círculo maior, primeira e quinta, e um círculo menor, segunda e quarta, como vibrações de uma pedra jogada num rio. E essa pedra seria a terceira história. Refletindo-se sobre si mesma, é um ponto epifânico, a experiência maior do universo, da vida e da morte como uma coisa só, tal como as vibrações circulares denotam; tal como o homem primitivo decodificava o mundo: pela vivência atinge-se a realidade como ser possível (como ocorre com as baratas). É contudo no intuito de se resgatar o sentido primordial das coisas que a arte caminha. Como a palavra Amor, presente várias vezes no texto, guia-nos. Deve-se resgatar a experiência mágica da palavra para se atingir o seu sentido original, revivendo-o. Essa é a poética, portanto, não só deste conto, mas da obra de Clarice como um todo, a despeito das especificidades de cada uma de suas produções, tal como sugere a epígrafe do estudo que abre a edição que utilizamos:

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 escreveu.
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. O que salva
então é ler “distraidamente”.
(LISPECTOR, 1987, p. 3)

Referências bibliográficas

ELIADE, M. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

LEIBNIZ, G. “A monadologia”. In: NEWTON, I., LEIBNIZ, G. *Princípios matemáticos, óptica, O peso e o equilíbrio dos fluidos, A monadologia, Discurso de metafísica e outros textos*. Trad. Carlos Lopes de Mattos, Pablo Rubén Mariconda, Luiz João Baraúna e Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores)

LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1987. (Nosso Tempo)

NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Buriti, 1966.

TODOROV, T. *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1971. (Signos)