

## AS BARATAS DA EXISTÊNCIA OU A EPOPÉIA DA MORTE EM A QUINTA HISTÓRIA DE CLARICE LISPECTOR

Gustavo da Silva Andrade\*

Eduardo Henrique Bezerra da Silva Cavicchioli\*\*

Diana Junkes Bueno Martha\*\*\*

**Resumo:** Procuraremos, neste artigo, por meio da análise literária e do diálogo desta com certos elementos da Psicanálise (FREUD, 1969; FUKS, 2008) elucidar o estatuto do *Unheimlich*, traduzido ao português como *Estranho*, presente em “A Quinta História”, de Clarice Lispector, conto publicado em 1964, em *A Legião Estrangeira*. Acreditamos que a reflexão sobre a obra da escritora, a partir dos referenciais acima, possibilita perspectivas interessantes para pensarmos em questões sobre a subjetividade, como, por exemplo, as que envolvem o enfrentamento do medo pelo sujeito o que, por consequência, acaba por se tornar o enfrentamento de si mesmo e de seus desejos. Nesse sentido procuramos apontar a projeção interna da autora empírica na própria narradora.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; *Quinta História*; Baratas; *Unheimlich*; Estranho.

**Abstract:** We will find in this article, by the literary analysis and the dialogue with some elements of psychoanalysis (FREUD, 1969; FUKS, 2008) clarify the Unheimlich's statute, translated into Portuguese as *Estranho*, present in "A Quinta História", by Clarice Lispector, a tale published in 1964, in *A Legião Estrangeira*. We believe that the reflection about the writer's work, from the references above, shows interesting perspectives to think about questions on the subjectivity, as for example, when facing the fear of the subject, by consequence, ending up to face yourself and your own desires. In this sense, we tend to show the author's inside projection.

**Keywords:** Clarice Lispector; *Quinta História*; Cockroach; *Unheimlich*; Strange.

\*\*\*

### Palavras iniciais

Eu escrevo sem esperança de que o que eu escrevo altere  
qualquer coisa.

Não altera em nada... Porque no fundo a gente não está  
querendo alterar as coisas.

A gente está querendo desabrochar de um modo ou de outro...

(*A Paixão segundo G. H.* Clarice Lispector).

---

\* Graduado em Letras pela Unesp/Câmpus de São José do Rio Preto. Mestrando em Estudos Linguísticos pela mesma instituição. E-mail: [gustavo@ibilce.unesp.br](mailto:gustavo@ibilce.unesp.br).

\*\* Graduando em Letras pela Unesp/Câmpus de São José do Rio Preto. E-mail: [ducavichiolli@hotmail.com](mailto:ducavichiolli@hotmail.com)

\*\*\* Professora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/IBILCE), da área de Literatura Brasileira na graduação e no Programa de Pós-graduação em Letras. Coordenadora do Grupo de Estudos de Poesia e Cultura (GEPOC/CNPq-UNESP). E-mail: [diana@ibice.unesp.br](mailto:diana@ibice.unesp.br). Para citações bibliográficas consultar também TONETO, Diana Junkes Martha.

Clarice Lispector nasceu na Ucrânia – chegou a dizer sobre seu país de origem que “Naquela terra, nunca pisei. Literalmente”, fazendo alusão ao fato de ter vindo para o Brasil com dois meses de idade, época em que nem andava ainda, estabelecendo-se com a família em Maceió, conforme afirma Moser (2009) em sua biografia de Clarice Lispector. Foi naturalizada brasileira em 1920. Já em 1925, mudou-se de Maceió para o Recife. A partir de então, com a doença da mãe e outros tantos acontecimentos, Clarice passou a enfrentar as ‘baratas’ de sua existência: ou seja, aquilo que vem do subterrâneo, aquilo que se esconde e que é quase grotesco, em um sentido kafkiano (KAFKA, 2000). De diversos modos, a crítica da escritora tem pontuado a sua ojeriza às baratas, cujo ponto máximo talvez tenha aparecido com a protagonista de *Paixão Segundo G. H* (1998c). No texto que aqui será objeto de análise, parece-nos que a narradora assume (aliás, como em outros trabalhos de Clarice) o papel de alterego da escritora e, mais uma vez, a ojeriza às baratas surge de modo contundente.

A *Quinta História* estrutura-se em cinco breves células narrativas, as quais, tomadas em conjunto, compõem um todo que coloca em xeque a categorização do gênero conto, já que é tênue a fronteira entre conto e crônica nesse texto. Essas células são brevíssimas e organizam-se em seis parágrafos. Do ponto de vista de Rosenbaum (2006, p. 128) poderíamos chamá-las conto, pois apresentam uma estrutura formal, com uma dramaticidade reduzida, em comparação ao romance, assim como possuem uma duração temporal breve e um espaço restrito.

De outro ponto de vista, também poderíamos dizer que o texto é uma crônica em decorrência de suas características: o registro de acontecimentos em um dado lugar e um tempo determinado (D’ONOFRIO 2005, p. 90). É interessante que segundo D’Onofrio (ibid, id) a crônica literária diferencia-se das demais crônicas pelo fato de haver o uso da fantasia, daí a grande confusão: muitas vezes as crônicas saem a pequenos contos ou a poemas em prosa, o que dificulta a identificação da mesma. Não cabe aqui a discussão desse aspecto, mas podemos levantar a hipótese de que há um caráter inventivo na proposta, pois a mesma parece antecipar um trabalho com minicontos que vem sendo amplamente explorado por escritores contemporâneos.

Como dissemos, o texto é apresentado ao leitor em seis parágrafos. Excetuando-se o primeiro parágrafo, que é introdutório, cada um dos demais equivale a uma parte, entendida como uma história inteira, com título inclusive. Todas juntas formam uma história maior, cujo enredo segue rompendo as contenções dos parágrafos, pela manutenção do tema, qual seja: matar diariamente as baratas que sobem pelo encanamento de um edifício até o apartamento da narradora. Assim, depois do primeiro parágrafo, surgem: (i) *Como matar baratas*, em que é apresentada uma receita para matar os insetos. Depois, em (ii) *Assassinato*, há a execução da receita; em (iii) *Estátuas*, a descrição das baratas mortas; na história seguinte (iv), que não possui nome, há uma mudança de perspectiva em relação ao assassinato dada pela dedetização do apartamento e, por fim, em (v) *Leibniz e a transcendência do amor na Polinésia*, assiste-se ao encerramento do conto, que, entretanto, deixa margem à abertura pelas reticências do final.

A *Quinta História* é publicada em 1964, e relançada em 1969, no Jornal Brasil, com o título de *Cinco relatos e um tema*, mesmo nome com o qual aparece na coletânea de *A Descoberta do Mundo* (KAHN, 2000, p. 16); a trama circunscreve-se ao enfrentamento

daquilo que está no subterrâneo do edifício, ou, metaforicamente, ao que está no inconsciente da protagonista, e que, em ambos os casos, isto é, tanto as baratas do encanamento, quanto os guardados do inconsciente são passíveis de irromper a qualquer momento.

Desse modo, quando se lê o texto percebe-se um processo de desconstrução, ou melhor, reconstrução da realidade da protagonista, que ao narrar um processo de extermínio das baratas, repete e elabora essa experiência ritualística de assassiná-las, para que elas, metaforicamente tomadas como recalque, retornem e mais uma vez possam ser elaboradas (FREUD, 1969, p. 164). Cada uma das células narrativas, ou minicontos, trata, pois, do mesmo tema, com poucas variações, embora em cada uma (e isso se descobrirá na quinta história) a elaboração do asco às baratas é elaborada de modo mais produtivo.

### Muitas são as baratas da existência

Conforme afirma Freud (1973, p. 206 apud PASSOS 1995, p. 63), a literatura, em contrapartida à vida, tem mais meios de dar forma a efeitos de estranheza inquietante e por isso ela pode nos fornecer alguns caminhos para a compreensão de nossa subjetividade. Para a discussão aqui proposta, utilizaremos o estatuto do *Unheimlich*<sup>1</sup> (ibid, id) a fim de elucidarmos um processo que oscila entre o familiar e o estranho, ou seja, algo da ordem do conhecido, do familiar, ainda que possa ser muito assustador, e que retorna:

Freud se propõe [...] a investigar as condições que promovem o aparecimento do estranho, considerando-as como fatores básicos de retorno de um conteúdo reprimido, qualquer que fosse seu afeto original. A estranheza se deveria ao retorno em si, e à secreta familiaridade do fenômeno, indicando, portanto, não ser este novo ou alheio à mente, mas que apenas teria sido afastado pela repressão. A combinação de ambos - o estranho como algo originalmente conhecido que deveria ter permanecido oculto (reprimido), mas retornou - mostra-se também em acordo com a ambiguidade etimológica das palavras *Unheimlich/Heimlich* [...] (FERREIRA, [sd], [sp]).

A fim de entendermos esse conceito, podemos rapidamente retomar a essência das discussões de Freud, que se embasam, entre outros aspectos, em um livro de Jean-Pierre Vernant, *A Morte nos Olhos: figuração do Outro na Grécia Antiga*, especificamente no momento em que se fala do simbolismo da máscara de Gorgó, que funciona como uma alteridade vertical de Ártemis. A alteridade vertical pode ser compreendida como aquela em que se estabelece ora a relação com o inferior, com o baixo e instintivo, ora com o superior, divino e transcendente (SODRÉ, 2007, p. 158), sendo, portanto, uma alteridade dos limites entre barbárie e civilização. É interessante que a alteridade vertical tenderia a trazer o homem, projetado de modo estendido no mito, não para o igual ou semelhante, mas para o mais baixo, o que há de mais radical, o absoluto outro, a extrema alteridade em relação ao ser humano, não como seu diferente, mas, sim, em vez “do homem outro o outro do homem” (VERNANT, 1991, p. 35), um duplo. Como aponta Ferreira:

---

<sup>1</sup> O termo pode ser traduzido diretamente como *Estranho*. Contudo, em uma maneira mais ampla, pode ser explicado como uma *inquiétante étrangeté* (Freud, 1969). *L'inquiétante étrangeté*, uma inquietante estranheza, por meio da qual algo familiar, que deveria ficar oculto e obscuro, é recalçado e retorna, tornando-se visível aos olhos da personagem.

A criação do duplo se deve, num primeiro estágio, a uma função de defesa narcísica contra a morte, negá-la para se assegurar de que o ego não será destruído, recebendo, portanto uma conotação até amistosa, já que presumivelmente protetor. Uma vez ultrapassado esse estágio mais primitivo onde era sinal de imortalidade, sua função torna-se oposta. Passa a lembrar da presença da morte, cuja noção inspirou sua geração, e assim, como objeto de terror, "anunciador da morte", provoca o efeito do estranho (FERREIRA, [sd], [sp]).

Parece-nos que é exatamente esse segundo aspecto do duplo que, como se verá adiante, as baratas ocupam no texto clariceano aqui analisado. Segundo a psicanalista Betty Fuks (2008), o sujeito em análise realiza uma travessia, é um estrangeiro de si mesmo que, para atravessar seus fantasmas, deve operar um deslocamento da imagem – ou do imaginário – construído na relação com o outro e isso implica um atravessamento do familiar e do estranho, por meio, talvez, dessa duplicidade vertical que tanto refrata o ‘divino’ como fundamentalmente o instintivo. É nesse sentido, pois, que a ideia freudiana de *estranho* entra em jogo e pode ser interessante para a análise literária. Segundo Passos (1995, p. 64), Freud define o artista como alguém que dá vida aos seus próprios fantasmas, fazendo-os reais aos olhos do mundo. Seria como a ideia do *sonho*: o sonho é feito realidade através do verbo, da palavra, e esta viabiliza o acesso à nomeação do desejo:

Na sua vida de pulsões e de desejo, o escritor, para não dizer o artista em geral, particularmente sensível à tradição cultural e ao mundo em que vive, retém de forma singular informações e sensações do passado e do presente [...]. Como o neurótico angustiado por seu sintoma recorre ao psicanalista, assim o escritor, querendo livrar-se dessa placa retida, começa suas campanhas de redações [construindo personagens], não impelido, mas atraído pelo desejo (WILLEMART, 2007, p. 141).

Levantamos aqui a hipótese de que, movida pelo desejo, Clarice escreve; não cabe a nós, críticos analisarmos o desejo da escritora, mas, sim, lidarmos como as suas campanhas de redações, aqui representadas pelo conto *A Quinta história*. No conto, o ritual de matar baratas, que é descrito incessantemente pela narradora, por meio da escritura de suas mini-histórias, assume a característica de estranho, já que é apresentado não como algo do cotidiano de uma moradora de apartamento, mas como algo que beira a destruição absoluta e cruel dos insetos comparável, por exemplo, à destruição de Pompeia, em que as baratas situam-se como moradoras da cidade antiga, mortas em meio às suas atividades, tendo seu ‘discurso’ interrompido. Assim sendo, a atmosfera de estranhamento é reforçada porque há: (i) o assassinato das baratas e a interrupção de seu discurso; (ii) o tratamento das baratas como se fossem seres humanos destruídos em Pompeia; (iii) reflexões da narradora sobre a estranha existência das baratas e (iv) a projeção do mundo interior da protagonista nas baratas, o que as torna um duplo da narradora.

Para Freud (*apud* PASSOS, 1995), o escritor transforma seus fantasmas em personagens, portanto, no caso dos textos em que Clarice torna as baratas também personagens, isto é, personagens de um bestiário, está transpondo para a literatura um mal que estava presente em sua vida de autora empírica (BOOTH, 1991), a partir de um processo que

assume a inserção dos ‘bichos’ no imaginário humano (PONTES, 2002, p. 13; GALETI, 2000).

Como seres fantasmáticos, presentes no imaginário, sua aparição sempre se dá em atmosfera que é familiar (as baratas no armário, no encanamento), mas, ao mesmo tempo, circundada por mistério (PONTES, 2002, p. 9). Se as baratas são desconforto e náusea em Clarice, também o são para suas protagonistas, a ponto de em *A Quinta História* a narradora dispor-se a escrever sobre o modo pelo qual as baratas podem ser mortas, fazendo com que a *prolixidade narrativa* (WALDMAN, 1992, p. 122) instaure um mecanismo de busca paradoxal dos significados. Vale destacar que segundo Gotlib (1995, p. 35) “entre a palavra e o silêncio, entre o que diz e o que está implícito em seu dizer, situa-se o texto de Clarice”, situam-se as escritas de seus protagonistas: GH, Rodrigo SM, Angela Pralini, a narradora de *A Quinta História*.

Para esta última, entre o que ela diz e o que está implícito em seu dizer situam-se as baratas. Sua fobia pelos insetos torna tudo mais forte, mais intenso, conduzindo-a ao exercício de um ritual de morte, praticado toda noite, e este porque passível de narração, permitia-lhe continuar vivendo e lidando com seu desejo, do mesmo modo que parece fazer Clarice, para lidar com o que é retido, lançando-se em processo de escritura abissal, dramático (NUNES, 1973) e *kitsch* (FRANCO JUNIOR, 2000), colocando em xeque seus anseios e buscando, por meio da escrita, sua receita mortífera, combater a morte.

### **(Des)matar baratas**

Passemos à discussão dos elementos de cada uma das histórias que formam a grande história, a saga da narradora e sua ojeriza pelas baratas. No primeiro parágrafo, de modo sucinto, a narradora introduz as histórias e seu tema. Observamos que, mesmo sendo um processo indissociável da narração, a descrição não está tão presente dentro da história, pelo menos neste primeiro momento. Podemos destacar que esse processo de adiamento funciona como a postura do analisado no divã, que interrompe sucessivamente a sua narrativa, para silenciar ou estabelecer nexos aparentemente sem sentido, já que apresentados em cadeia metonímica, coerente apenas para seu próprio inconsciente. Porém, como ocorre na psicanálise, ao longo do desdobramento das histórias, a narradora construirá, por meio de seu discurso narrativo, a realidade faltante: a repetição da descrição de estratégias usadas para matar baratas que é o que lhe permite elaborar essa experiência. Inicialmente sustenta que apresentará uma história que não destrói as histórias anteriores, pois todas são “verdadeiras”, como seriam outras tantas se, como disse a narradora, “mil e uma noites ela tivesse”:

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem (LISPECTOR, 1964, p. 91).

Esse início é interessante e sinaliza que, ao evocar Scherazade, a narradora talvez esteja tentando salvar sua vida. A novidade é que no lugar de histórias fabulosas de princesas e faquires, é uma jornada de extermínio de baratas que passará a narrar, instaurando uma

aproximação entre os indesejados insetos e o que é repugnante dentro de si mesma, suas baratas existenciais, das quais precisará se purgar, se quiser sobreviver, pelo assassinato ritual das baratas reais que vivem nos canos e nos cantos de seu apartamento. Se quiser evitar o pesadelo kafkiano (KAFKA, 2000) de transformar-se em uma barata e sucumbir, a narradora precisará matar as baratas. Dessa forma, a construção do conto aponta para o fato de as baratas serem, de fato, a projeção do duplo.

Desestabilizando as formações imaginárias que o leitor possui sobre Scherazade e instaurando um novo acontecimento discursivo (PÊCHEUX, 1988), a narradora de Clarice reconstrói a tradição das *Mil e uma noites* porque não conta a sua história para garantir simplesmente a sua existência, mas atesta que sua existência só é possível se puder contar como assassina as baratas que invadem o apartamento e que, também são a projeção de seus fantasmas, medos, anseios, desejos, medo de desejar. Num jogo de espelhos, notamos em Scherazade uma pulsão erótica, que faz com que a moça, apesar de ter certeza de sua morte, lute veementemente pela vida e, de modo invertido, na narradora de *A Quinta História*, que não tem sua vida ameaçada, observamos, já no primeiro parágrafo, uma sedução pelo Hades, um desejo mortífero de Tântalos, uma orientação para a morte que não parte de nenhum sultão, mas de dentro dela mesma e que ela consegue combater por um efêmero sopro de vida: para não morrer, mata as baratas, seu duplo.

No segundo parágrafo, que corresponde à primeira história e que se intitula *Como Matar Baratas*, a narradora procura achar um mecanismo concreto para afirmar sua queixa das baratas, já que até aquele momento o havia feito apenas abstratamente. Não se pode deixar de levantar aqui o fato de que ao dizer que as baratas não são suas, ela promove uma expiação de seu crime, como se estivesse fazendo um favor ao mundo, salvando-o desses seres vivos, pequenos, brancos e mortíferos. O que se percebe, entretanto, é que não é o mundo que precisa da morte das baratas, mas sim a narradora.

Nessa primeira história, a reclamação é feita a uma senhora, que lhe dá a seguinte receita para acabar com as baratas que todas as noites sobem pelo encanamento até o seu apartamento: misturar em partes iguais, açúcar, farinha e gesso, para fazer uma isca implacável, que atrairá as baratas e, se ingerida, causará a morte dos indesejáveis seres. De posse da receita, a narradora prepara-a, criando o início de um processo catártico de libertação daquilo que está dentro de si e que lhe parece repugnante e amedrontador; à medida que as baratas morrem ao comerem a tão inocente isca de açúcar e de farinha, impregnada com o gesso, a narradora garante sua tranquilidade interior.

A primeira, “Como Matar Baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram (LISPECTOR, 1964, p. 91).

Afinal, como lidar com o que está sempre presente de modo obscuro e que volta e meia, surge, rapidamente, como uma barata, das profundezas dos canos, dos ralos, das gavetas do mundo interior? Como lidar com os fantasmas que como baratas assaltam- -na? Como lidar com o desejo que com a vivacidade e a velocidade de uma barata irrompe e fratura o cotidiano enfraquecido de experiências desejanter? Se em *Perto do Coração Selvagem*

(1990), Joana afirma que o desejo ainda não tem nome, podemos dizer que em *A Quinta História*, assim como em *Paixão Segundo G. H.* (1998c), o desejo quase pode ser chamado de *barata*. Mas essa quase nomeação é tensa: as baratas são o desejo e o medo do desejo, são fantasmas e medos, são matéria recalcada que deve ser reelaborada: mais que isso, as simples baratas do apartamento congregam a complexidade do mundo interior da narradora, sem que o saibam, e, por isso, porque denunciam desejos e medos, devem morrer.

Podemos observar que a narradora seduz as baratas. Atraídas pelo néctar da poção mortífera e embriagadas pelo aroma doce, as baratas vagam noturnamente em direção a ele, aproximam-se da mistura e comem-na. A partir desse momento, a sedução, esse ato erótico, torna-se mortal e elas sucumbem. A mistura para matar baratas pode mobilizar uma reflexão existencial na medida em que amalgama vida e morte para indicar que ambas as pulsões coexistem e que ceder a Eros ebriamente, como fazem as baratas, é, no fundo, ceder a Tântatos. Não será mesmo essa a tensão de nossa existência?

A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. 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*. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também. Em *nosso nome*, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranqüila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar *cada barata que existe*. *Baratas sobem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha*. E eis que a receita estava pronta, tão branca. Como para baratas espertas *como eu*, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza. De minha cama, 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. Já era de madrugada. Atravessei a cozinha. No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara. *Em nosso nome, amanhecia*. No morro um galo cantou (LISPECTOR, 1964, p. 91, grifos nossos).

A segunda história, *Assassinato*, sem dúvida alguma torna mais complexa a relação da narradora com as baratas. Em primeiro lugar, é preciso atentar para alguns aspectos. As baratas vinham do térreo, o que permite que pensemos que as baratas surgem da profundidade do inconsciente. Mas não é só isso, elas vêm do térreo ao “*nosso lar*”. Aqui a ambiguidade conduz tanto a uma possível preocupação da narradora com sua família, da qual ela precisa cuidar, como a Ana, do conto “Amor”, que cuida da casa, dos móveis e dos filhos à revelia deles (LISPECTOR, 1998b), quanto faz-nos pensar que as baratas sobem a um lar que também é delas, nesse caso reforçar-se-ia a hipótese de as baratas serem um duplo, espertas *como a narradora*.

O ritual descrito beira a epopeia: invoca-se a musa: “Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouvia-me. Segue-se a receita” (LISPECTOR, 1964, p. 91). Faz-se a dedicatória: “Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração

um pouco mais intensa” (LISPECTOR, 1964, p. 91). Instaure-se o canto: “Meticulosa, ardente, eu avivava o elixir da longa morte” (LISPECTOR, 1964, p. 92). Finaliza-se com a batalha que leva à vitória do herói, neste caso, a narradora, cuja ira, quase mais intensa que a de Aquiles, com seu calcanhar frágil e debilitado pelo erro, dirige-se às baratas, conforme podemos ver em: “No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara.” (LISPECTOR, 1964, p. 92). As baratas não são apenas insetos, mas algo que emerge da profundidade da psíquica da narradora, fazendo amalgamarem-se familiar e estranho e que devem ser silenciadas.

Matar as baratas é matar um pouco desse duplo e para justificar-se, afirma: “de dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranquila” (LISPECTOR, 1964, p. 91-92). Ou seja, há um mal interior que se projeta na figura das baratas. Assim sendo, como pontuamos acima, precisa-se eliminar esse mal secreto e restaurar a paz e a tranquilidade: “Meticulosa, ardente, eu avivava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe.” (LISPECTOR, 1964, p. 92). Podemos observar aqui um começo do processo de enfrentamento e de questionamento acerca do *Unheimlich*. É necessário fazer a travessia entre a vida e a morte, entre o sonho e o pesadelo. A barata é apenas um reflexo do sonho, que se renova todas as noites, mas um sonho avesso: o pesadelo – “é preciso matar cada barata que existe [dentro de mim?]” – pode ser esse o não-dito que latentemente pulsa nesse trecho do conto.

A terceira história, quarto parágrafo, chama-se *Estátuas*. Nela existe um resumo da parte já conhecida: a queixa, a receita e o preparo. Parte-se, então, para um processo descritivo de como a narradora se coloca diante das estátuas brancas, que tiveram, para usar as suas próprias palavras, o seu “de-dentro” morto.

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. Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompeia. Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro. Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias 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, 1964, p. 92-93)

Esse trecho chama a atenção não apenas porque dramatiza a morte das baratas, mas porque ao fazer isso a narradora faz da própria linguagem um drama (NUNES, 1973), uma encenação, um teatro de vida e morte, em que o tom dramático atribuído pela narradora a seus próprios atos atinge os insetos como a lava do Vesúvio, surpreendendo-os nas diversas situações descritas, interrompendo-lhes a vida, o direito ao gozo, ou ainda, punindo-os, como se fossem habitantes de Sodoma e Gomorra, por sua *hybris* desmesurada: o fascínio pelo

açúcar. Destacam-se trechos descritivos e fortemente imagéticos: “na escuridão da aurora”, “um arroxeadado que distancia tudo” e “a meus pés sombras e brancuras”. Fica claro o processo de enfrentamento: quando a narradora mira as baratas, ela começa a atribuir existência ao outro.

Segue-se do mesmo modo: a queixa, a receita, o preparo e o crime, porém, nessa história de um modo diferente, as baratas, fantasmas que, no imaginário popular, falam e caminham entre os vivos, ou, como na psicanálise, caminham por entre a gente, de um modo secreto (FREUD, 1969), ganham voz. Mas é uma voz que dura o tempo inexato de uma palavra perdida:

Outras — subitamente assaltadas pelo próprio âmagô, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! — essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te... Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: “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. Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme seca à brisa. Da história anterior canta o galo (LISPECTOR, 1964, p. 93).

A interrupção do discurso da barata, ou o silenciamento da barata acentua o drama da linguagem (NUNES, 1973) problematizando essa mesma linguagem, à medida que ela não é capaz de tudo dizer, fazendo-a oscilar como um dado turbilhão no ar, entre a vida (dizer) e a morte (silenciar).

Na quarta narrativa, inaugura-se uma nova era. É quando a narradora resolve tomar uma atitude drástica para não mais sentir-se presa em um eterno ir e vir de repetições, que se acentua pelo ritual do assassinato das baratas incessantemente reiterado, que se deixam embebedar pelo elixir da morte, e que noite após noite parecem ressuscitar e ganhar vida e movimento pelos canos do edifício, de onde se deslocam em fila indiana para chegar ao apartamento. Podemos observar que a narradora se questiona acerca da renovação da população de baratas:

A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? - como quem já não dorme sem a avidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? - no vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. 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 rebentaria meu molde interno. Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem “adeus”, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: *eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: “Esta casa foi dedetizada”* (LISPECTOR, 1964, p. 93, grifos nossos).

Aqui está o processo de enfrentamento: a narradora passa a questionar-se acerca do desejo em continuar a ter o que olhar durante as noites. Continuar a matar as baratas ou deixá-las viver? Vê-se a presença da estagnação de atitudes: a rotina. Vemos certa ambiguidade dentro desta rotina. Por um lado, ela representaria, como ritual de morte, um processo catártico que assola a todos de modo geral e igualitário, como se a morte das baratas deixasse para a narradora um sentimento de liberdade, de felicidade e de dever cumprido. Por outro lado, a escolha se coloca em termos de duplicidade: eu ou minha alma<sup>2</sup>.

O molde interno da narradora rebenta quando as baratas são enfrentadas e, então, a liberdade avassaladora da vida surge, dilacerando os moldes internos, exatamente como o cego que mascava chicletes dilacera o mundo interior de Ana no conto “Amor”, publicado em *Laços de Família* (1998b). Segue-se, então, a escolha implacável que acabará de vez com as baratas: “Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: ‘Esta casa foi dedetizada’” (LISPECTOR, 1964, p. 94). Apesar de a quarta história não ter um nome, esta tem um destaque especial na trama, pois é onde observamos que ocorre a passagem, como a travessia de um lado ao outro da ponte - do vício criminoso de matar baratas aos poucos para a virtude de uma ação bélica e genocida que eliminaria as monstruosas baratas e suas bocas gulosas sujas de branco. É a morte do desejo que está em jogo aqui, mais uma vez como é o desejo que estava em jogo no conto “Amor”, ao final, quando diante da explosão do fogão Ana estremece e o marido lhe diz: “deixe que me aconteça pelo menos a explosão do fogão” (LISPECTOR, 1998b). Assim como Ana foge do Jardim Botânico e por amor volta para casa, para a vida dos desejos aquietados, a narradora de *A Quinta História*, salva o “nosso lar” e chega, finalmente, à última história, em patamar de transcendência: A quinta história chama-se “Leibnitz [sic] e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me de baratas... (LISPECTOR, 1964, p. 94).

Dando ar filosófico à narrativa que apresenta, a narradora evoca Leibniz conhecido por sua teoria das mônadas. Esse conceito trata de substâncias simples e eternas, que não se decompõem, individuais, submetendo-se às próprias leis e sem interferência mútua (GLEISER, 2006). As mônadas possuem uma simplicidade irreduzível e por serem independentes qualquer interação que possam ter dá-se apenas no nível da aparência, por isso, cada uma segue como que uma instrução pré-programada (DELEUZE, 2007). A aproximação disso com o modo de ser das baratas é imediata e podemos arriscar dizer que, para a narradora, tal como as mônadas, as baratas são, no conto, o espelho do universo, que vivem submetendo-se às suas próprias leis, indiferentes aos outros seres que vivem em torno delas. Obscuras e insistentes, as baratas são ancestrais que nunca abandonam o mundo dos vivos, renovando-se em gerações desde tempos imemoriais, são dos fantasmas do inconsciente.

Quanto à transcendência do amor na Polinésia, pode-se dizer que é o desejo de superação, ou, se quisermos, de sublimação – a inversão da alteridade vertical que no início tinha a ver com o baixo e nesse momento torna-se transcendente. Entretanto, há outro aspecto importante a ser ressaltado sobre Leibniz e que traz interessantes implicações para a leitura do texto clariceano. Para Leibniz, os animais são dotados de alma e essa assertiva relaciona-se ao

---

<sup>2</sup> Não é o objetivo aqui estabelecer intertextualidades com outras obras, de outros autores, mas deve-se sublinhar que além dos contos de fada, em que o duplo aparece frequentemente, o conto William Wilson de Edgar Allan Poe ressoa aqui.

fato de ele ter detectado a inquietude do animal diante de uma emboscada, algo praticamente imperceptível que pode mudar o seu prazer em dor:

A alma dá a si uma dor que leva para a sua consciência uma série de pequenas percepções que quase não notara porque permaneciam inicialmente enterradas no seu fundo. O fundo da alma [...] obseda Leibinz: as substâncias ou as almas tiram “tudo do seu próprio fundo” [...]. O primeiro [aspecto] é a espontaneidade das maneiras [...] o segundo é o fundo sombrio [...]. “Tudo lhes nasce de seu próprio fundo, por uma perfeita espontaneidade” (DELEUZE, 2007, p. 100).

Essa colocação faz com que retornemos ao comentário feito à primeira história em que se marcou o fato de as baratas subirem do térreo, da base, portanto, para o apartamento. As baratas brotam do fundo dessa narradora e porque podem ser narradas, vivem e morrem. É muito interessante pensarmos, então, que a narradora de Clarice é um edifício. Em uma perspectiva onírica, sabemos de quem é o andar de baixo (das baratas). A única diferença entre a narradora e nós mesmos é esta. Ela sabe, assim como nós sabemos, de onde vêm as baratas. A diferença é que ela não sabe, mas nós sabemos, que o andar de baixo é sempre *nosso, ou seja, as baratas também somos nós*.

A superação de esse andar de baixo é justamente a transcendência do amor: por amor às ‘baratas’ (e a si mesma) a narradora mata-as, para que elas possam, em sua morte, garantir formas de vida subjetiva a ela mesma. Por isso, o processo de matar baratas é também um processo de desmatá-las, desbravá-las. Pelo avesso e assegurando uma vida simbólica às baratas, ou melhor, uma vida no simbólico, ou seja, em termos lacanianos, na linguagem, e não apenas no imaginário (LACAN, 1998), a narradora projeta a palavra interrompida dessas habitantes de Pompeia para dentro de si e essa palavra não-dita volta ao âmago da narradora, para retornar como barata e ser morta no dia seguinte. A palavra narrada, por fim, salva-a da morte, senão da morte física, da morte simbólica e a transcendência do amor na Polinésia significa a travessia.

A brevidade da última história e o final marcado pelas reticências mostram justamente a acomodação que segue depois do extermínio total dos seres que, em um primeiro momento, remetiam a uma alteridade inferior e depois, porque transformadas em nada, a algo da ordem superior, como a alteridade de Ártemis mencionada no início desse texto (VERNANT, 1991).

### **O estranho, o eu e a in-finita escritura**

Essa estranha narradora sobrevive contando como mata baratas até atingir uma transcendência tal que leva o processo de alteridade vertical do baixo para o alto. É pela narrativa, muitas vezes repetida, que a protagonista vai volatilizando os seus fantasmas e vai minando, também e quiçá para malogro seu, a nomeação do seu desejo. A barata, como um sinal de alerta, remete ao conteúdo profundamente recalcado e, ao mesmo tempo, ao resistir à morte, ao reproduzir-se com vigor ao longo de milênios é a afirmação de uma pulsão de vida, ainda que grotesca, fétida e insistente – a barata, porque indiferente ao universo à sua volta, é livre, vai onde quer e se se esconde durante o dia é porque à noite vaga majestosa pelos aposentos e cantos do mundo. Se for morta, outras tantas surgirão afirmando a existência daquilo que não se pode negar, alteridade, outridade como diria Octavio Paz (1992) e a nossa

necessária definição em relação a essa mesma alteridade que encontram o caminho ascendente na última história para cumprirem uma função de sublimação.

Em termos metalinguísticos, um aspecto que pode aqui ser cogitado é a proximidade entre a repetição e o processo literário. Isto é, a discussão psicanalítica que aproxima o escritor do neurótico angustiado no divã mostra que a reprodução das histórias, das narrativas, das intertextualidades e da receita de como *matar baratas* podem ser estudadas como um processo de criação literária, indicando um enfrentar de si mesmo, a escolha do que fazer – no caso da produção literária, a escolha do tema –, o processo de escrever, de acrescentar e de retirar, de deixar claro e de deixar obscurecido, algo muito bem observado no conto, por meio das histórias que vão sendo acrescidas de informações, as escolhas de estruturas sintáticas e de analepses, quando no começo da narrativa a narradora afirma que *seriam mil e uma, se mil e uma noites [lhe] dessem* (LISPECTOR, 1964, p. 91).

Um estranhamento que gira em torno de questões que podem refletir o processo de renovação ininterrupto de baratas e que, de certo modo, está inserido no processo de escrita, como uma figura de morte que se renova há todos os instantes: “[...] – essas de súbito cristalizam, assim como a palavra, cortada da boca: eu te... [...] é que olhei demais para dentro de mim! É que olhei demais para dentro de...” (LISPECTOR, 1964, p. 93).

Nos dois trechos existe um corte, inocente, que representaria essa metáfora da morte constante, como se a própria escrita corresse um risco de morte, um risco de ser exterminada. Segundo Passos, (1995, p. 64), uma morte que se faz, nos moldes do senso comum, diariamente, quando dormimos e podemos, através do sonho, enfrentar o estranho. Podemos enfrentar o estranho sonho ou o estranho do sonho, as duras e grandes baratas da existência, que mataram, talvez, Gregor Samsa, mas que garantiram a hora e vez de tantas protagonistas de Clarice Lispector.

## Referências

- BOOTH, W. C. **The Rhetoric of Fiction**. London: Penguin, 1991.
- CANDIDO, A. et. al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro (RJ): Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. 356 p.
- D’ONOFRIO, S. **Pequena enciclopédia da cultura ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005. p. 90-91.
- DELEUZE, G. **Leibniz e o barroco**. São Paulo: Papirus, 2007.
- FRANCO JUNIOR, A. **Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan**. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, 2000.
- FERREIRA, V.R. **O estranho**. Disponível em: <http://www.verarita.psc.br/portugues.php?id=unheim> . Acesso em 12/2/2012.
- FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969. p. 163-171.
- FUKS, B. B. **Freud and the invention of jewishness**. New York: Agincourt Press, 2008.
- GALETI, L.M. **O Bestiário de Clarice Lispector**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

- GLEISER, M. **A Dança do Universo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.
- GOTLIB, N. B. **Clarice: uma vida que se conta**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 2006, 11ª ed.
- KAHN, D. M. **A Via Crucis do Outro**: aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector. 2000. 131f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- KAFKA, F. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LISPECTOR, C. A Quinta História. In: **A Legião Estrangeira**. Rio de Janeiro: Edautor, 1964.
- \_\_\_\_\_. **Um Sopro de Vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990.
- \_\_\_\_\_. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- \_\_\_\_\_. Amor. In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- \_\_\_\_\_. **A paixão Segundo GH**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- MOSER, B. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Ed.Cosac Naify, 2009
- NUNES, B. **Clarice Lispector**. São Paulo: Quiron, 1973.
- PASSOS, C.R.P. **Confluências: crítica literária e psicanálise**. Edusp/Nova Alexandria, 1995.
- PAZ, O. Literatura de Fundação. In: **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- PÊCHEUX, M. **O discurso: Estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 1988.
- PONTES, M. A. R. de **O bicho outro**: a animalidade em Clarice Lispector. (2002) Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP, 2002.
- ROSENBAUM, Y. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. 1.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 121-146
- SANTOS, A. Um périplo pelo território duplo. **Revista Investigações**, Pernambuco, v. 22, n.1, p. 51-101, 2009.
- SODRÉ, O. Percurso filosófico para a concepção da alteridade. **Síntese**. Belo Horizonte, v. 34, n. 109, p. 153-184, 200.
- VERNANT, J-P. **A Morte nos Olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- WALDMAN, B. **Clarice Lispector: A paixão segundo C. L.** São Paulo: Escuta, 1992.
- WILLEMART, P. **Bastidores da Criação Literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.