

“quem conta um conto aumenta um ponto”: a tessitura de várias histórias em “quatro histórias”, de walter benjamin, e “a quinta história”, de clarice lispector

Patrícia Ribeiro*

Resumo

Este trabalho analisa, comparativamente, os contos “Quatro histórias”, de Walter Benjamin, e “A quinta história”, de Clarice Lispector, a fim de deslindar o enredo dessas narrativas. O objetivo deste ensaio é examinar a estrutura desses contos e a composição dos personagens de modo a concebê-los como uma alegoria da condição humana, que é permeada pelo estranho e pelo mal-estar na sociedade.

Palavras-chave:

Clarice Lispector. Walter Benjamin. Sigmund Freud. Conto.

Abstract

This paper aims to analyze comparatively the short story "Quatro histórias" by Walter Benjamin and the short story "A quinta história" by Clarice Lispector. The purpose of this essay is to examine the structure of those short stories and the characters of those narratives such as an allegory of the human condition that could be associated with uncanny and the unease in the society.

Keywords: Clarice Lispector. Walter Benjamin. Sigmund Freud. Short story.

"Algumas estórias se fazem como fios de tapete e, na verdade, uma estória se faz com o enredamento de muitas estórias."

Clarice Lispector, *A legião estrangeira*

Este trabalho analisa, sob uma perspectiva comparativa, os contos "Quatro histórias" de Walter Benjamin e "A quinta história" de Clarice Lispector, a fim de examinar como essas narrativas são emblemáticas para se pensar a relação do *eu* com o *outro*, em que implica, muitas vezes, a presença do estranho e do mal-estar do homem na sociedade. Vale ressaltar que os conceitos do "estranho" e do "mal-estar" foram elaborados por Sigmund Freud, com quem este trabalho dialoga.

O pensador alemão Walter Benjamin (1892-1940), um dos mais renomados no meio da crítica literária, teve uma formação marxista e foi membro da escola de Frankfurt. Além disso, foi ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo, sociólogo e também escritor. O conto de Benjamin que será analisado insere-se na obra *Histórias e contos*, publicada em 1992.

Clarice Lispector (1920-1977), que nasceu na Ucrânia, mas veio morar no Brasil quando ainda era criança,

escreveu romances, contos, crônicas e também se dedicou à literatura infantil, à escrita para alguns jornais e à tradução. De acordo com Daniela Mercedes Kahn, o conto analisado neste trabalho foi publicado pela primeira vez no livro de contos *A legião estrangeira* (1964) e editado novamente no *Jornal do Brasil*, com o título "Cinco relatos de um tema" (26/07/1969), o mesmo com que também aparece na coletânea *A descoberta do mundo* (1984), publicação póstuma. Kahn ainda assinala que "A quinta história" também se insere, juntamente com a maioria dos contos de *A legião estrangeira*, na coletânea *Felicidade clandestina* (1971). Além disso, segundo Nadia Battella Gotlib¹, a ideia para elaboração desse conto teria nascido de uma receita para matar baratas que Clarice Lispector publicou no jornal *Comício*, na página feminina, em 8 de agosto de 1952.

Os contos "Quatro histórias" e "A quinta história" desenvolvem-se a partir de cenas do cotidiano, o que aponta para a verossimilhança dessas narrativas e também para a mescla entre real e ficção, uma das características da literatura apresentada por Antoine Compagnon em *O demônio da teoria*, conforme se verifica:

(...) a literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais (...) e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas.²

Nesse sentido, propõe-se a leitura dessas narrativas como uma alegoria da condição do homem na sociedade, a qual se associa à manifestação do estranho e à presença do mal-estar, noções apresentadas por Freud que serão desenvolvidas a seguir. O conceito de alegoria, tal como propõe Walter Benjamin, remete a outro nível de significação, não apenas ao que está escrito e explicitado, já que se define como "dizer uma coisa para significar outra"³.

Contudo, vale ressaltar que a percepção da alegoria, nesses contos, torna-se possível desde que haja participação do leitor, pois, como propõe Iser, “o texto representa um efeito potencial que é realizado no processo da leitura”⁴. Então, a percepção da alegoria da condição humana a que se refere este trabalho diz respeito à relação do *eu* com o outro – permeada pela angústia, violência contra si mesmo ou contra o outro, além das noções de estranho e de mal-estar na sociedade – e emerge de uma leitura atenta e da participação ativa do leitor.

Outro ponto em comum entre “Quatro histórias” e “A quinta história” diz respeito ao desenvolvimento de várias histórias em paralelo, como no caso de Benjamin, ou à construção de algumas histórias a partir de um mesmo princípio (mote), no caso de Clarice Lispector. Isso remete à possível multiplicidade do texto, comentada por Barthes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico, mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se contestam escrituras variadas (...).⁵

As dimensões múltiplas do texto a que se refere Barthes podem estar presentes nos contos de Benjamin e de Clarice; no entanto, a compreensão delas, a percepção da alegoria proposta por este trabalho e a conexão entre os blocos narrativos – isto é, entre as várias histórias que se espalham pelos enredos desses contos – possivelmente só ocorrerão mediante a participação ativa do leitor, pois, como assinala Barthes, “na escritura múltipla [como esses contos podem ser encarados], com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’(...)”⁶.

Sendo assim, este trabalho propõe a análise de “Quatro histórias” e “A quinta história”, com o objetivo de deslindar os enredos dessas narrativas, que abarcam várias histórias, e “desfiar” as estruturas desses contos.

Uma história se faz com muitas histórias

O conto “Quatro histórias” de Walter Benjamin, como o título indica, desenvolve quatro narrativas, as quais têm o narrador em terceira pessoa e são intituladas, na ordem em que aparecem: “O aviso”, “A assinatura”, “O desejo” e “Gratidão”, ordenação que norteará esta análise.

A história “O aviso” tem início com a apresentação de um promontório rochoso, localizado em um parque de recreio, próximo de Tsingtau, o qual é famoso por suas encostas escarpadas que se precipitam no abismo e, também, por ser visitado por casais que lá desfrutam de momentos agradáveis e apreciam a paisagem ao redor. Próximo dali existe uma hospedaria, também visitada pelos casais, de propriedade do senhor Ming. Percebe-se que o local é aprazível, mas, um dia, um rapaz, desiludido por questões amorosas, resolve suicidar-se nesse local, como mostra o trecho a seguir:

Aí pensou um dia um apaixonado, abandonado pela sua amada, pôr termo à vida, no mesmo lugar onde mais plenamente a havia vivido e, não longe da estalagem, lançou-se do rochedo mais alto para o abismo. Este engenhoso apaixonado teve seguidores e não tardou que o promontório fosse mais maldito como ossário do que famoso como miradouro⁷.

Esse fragmento da narrativa mostra que o personagem havia sofrido uma decepção amorosa, mas não se explicitam os motivos pelos quais o homem suicidou-se, sendo possível depreender, apenas, que a morte ocorreu no mesmo local em que ele desfrutara, plenamente, sua vida. Além disso, pela análise desse trecho do conto, percebe-se que, depois do suicídio do rapaz, o promontório foi considerado maldito e ganhou fama por ter se tornado um ossário, visto que inúmeros seguidores repetiram o ato e, a partir de então, o mirante deixou de ser frequentado. Assim, o local, que era familiar e agradável às pessoas, tornou-se estranho e foi

repudiado: "(...) nenhum cavaleiro levaria a sua dama a um sítio onde, de um momento para o outro, poderia aparecer uma ambulância." (p. 84).

O fato de o promontório ter abandonado a condição de lugar agradável e ter se tornado um local onde ocorrem mortes e, por isso, não mais frequentado pelas pessoas, remete ao conceito de "heimlich", que, segundo Freud, significa o que pertence à casa, o que é conhecido, familiar, amistoso, íntimo, dentre outras acepções próximas a estas⁸. Assim, no primeiro momento, o promontório e o comportamento das pessoas em relação a esse lugar aproximam-se, por analogia, ao que é "heimlich"; mas com as sucessivas mortes e o afastamento das pessoas do local, o mirante tornou-se "unheimlich", que, ainda de acordo com Freud, é o oposto de familiar, ou seja, o que é temível e desperta horror.

Mediante o distanciamento das pessoas do promontório e, por consequência, também da estalagem, o senhor Ming decide reverter essa situação que estava prejudicando os seus negócios:

Um dia, fechou-se no seu quarto. Quando de lá saiu foi para se dirigir à central elétrica próxima. Poucos dias depois, uma cercadura de arame rodeava o romântico promontório. Num letreiro lia-se: "Cuidado! Alta tensão! Perigo de morte!" (p. 84)

O ato do senhor Ming revela a preocupação com o próprio bem-estar, pois visava à prosperidade de seus negócios, ainda que para isso ele tivesse que afastar algumas pessoas e realizar um ato de violência velada, uma vez que a cerca elétrica poderia ocasionar a morte até mesmo de quem visitava o lugar com objetivo de entretenimento. Assim, pode-se considerar que essa ação do senhor Ming remete à inclinação do homem para a agressão, apontada por Freud⁹. Porém, apesar dessa percepção sobre a atitude do senhor Ming, há que se considerar que a instalação da cerca elétrica e

o aviso fizeram com que as mortes cessassem: "(...) a partir de então, os candidatos a suicidas passaram a evitar aquele lugar, e os negócios do senhor Ming prosperaram como nunca" (p. 84).

A segunda história desenvolvida pelo conto intitula-se "A assinatura" e se refere à história do chanceler Potemkine, acometido por estágios recorrentes de depressão. Uma dessas depressões durou mais tempo do que era costume e trouxe, além do isolamento habitual, outras anomalias e atraso no despacho dos documentos:

Uma dessas depressões do chanceler arrastou-se por mais tempo do que o habitual. Resultaram sérias anomalias. Nas repartições amontoavam-se os documentos cujo despacho, impossível sem a assinatura de Potemkine, preocupava a czarina. Os altos funcionários não sabiam que fazer.

A depressão do chanceler estava gerando, além dos atrasos nos despachos, o desespero dos funcionários. No entanto, Chuvalkine, um escrivão, prontificou-se a tentar resolver o problema:

(...) atravessou as galerias e corredores, a caminho do quarto de Potemkine. Sem bater, sem sequer se deter, acionou o puxador da porta. Não estava fechada à chave. Na penumbra, via-se Potemkine sentado na cama, a roer as unhas, metido no roupão.

Após adentrar o quarto do Potemkine, sem pronunciar uma palavra, Chuvalkine pegou uma caneta, colocou-a nas mãos do chanceler e deu a ele os documentos para serem assinados. Potemkine, por sua vez, olhou para o funcionário com um olhar ausente e de sono, mas, mesmo assim, assinou todos os documentos.

Em seguida, o funcionário deixa o quarto do chanceler e, com ar triunfante por ter conseguido as assinaturas

nos documentos, dirige-se ao encontro dos altos funcionários para mostrar-lhes os papéis. Mas os conselheiros ficaram atônitos ao olharem os documentos, pois estes guardavam uma surpresa:

Os conselheiros foram ao seu encontro [de Chuvalkine] e arrancaram-lhe os papéis da mão. Debruçaram-se sobre eles radiantes. Mas ninguém disse nada: todo grupo ficou estático. O escriturário aproximou-se, solícito, para perguntar o motivo de tanta comoção. Pousou então os olhos nas assinaturas. Um após outro, os documentos estavam assinados: Chuvalkine, Chuvalkine, Chuvalkine...

O estado depressivo de Potemkine e a manifestação de anomalias decorrentes da doença permitem que se estabeleça o paralelo dessa condição psicológica do personagem a um dos motivos, apontados por Freud, que desperta o sentimento de estranheza. Seguindo as proposições de Jentsch, Freud assinala que a dúvida quanto à vivacidade de um *ser* gera esse efeito de estranheza e, além disso, os acessos epiléticos ou de insanidade mental também causam o mesmo efeito "(...) porque excitam no espectador a impressão de processos automáticos e mecânicos, operando por trás da aparência comum de atividade mental"¹⁰. Pode-se considerar que o comportamento de Potemkine esteve próximo desses processos mecânicos descritos por Freud, uma vez que o abatimento e alheamento do personagem suscitaram o processo automático em que ele assinou, distraidamente, um a um, todos os documentos levados por Chuvalkine.

Contudo, quando Potemkine assina os documentos não com o seu próprio nome, mas com o nome da pessoa que os solicitava, é possível a associação desse fato com o fenômeno do duplo, exposto por Freud:

(...) o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*).¹¹

Potemkine pode ter passado por um momento de ausência de identificação do seu próprio eu (*self*), com a consequente substituição deste, o que o levou a assinar os documentos com o nome de Chuvalkine e não com o seu próprio nome, como era o necessário e esperado.

A terceira história desenvolvida, "O desejo", apresenta uma reunião de judeus, dentre os quais encontra-se um homem desconhecido pelos membros do grupo:

Numa aldeia yasiidixe, certa tarde, ao fim do sabbat¹², os judeus reuniam-se numa pobre assembleia. Eram todos moradores da aldeia, excepto uma pessoa que ninguém conhecia, um indivíduo miserável e andrajoso, aninhado ao fundo, na penumbra, junto à lareira.

Em meio à presença do mendigo, as conversas entre os judeus seguem animadas e surge a seguinte questão: o que cada um pediria se lhe fosse concedido um único desejo. Um dos judeus pediria dinheiro, o outro um genro, outro pediria uma bancada de carpinteiro; e, assim, cada um segue dando a sua resposta para a questão até que todos se calam, e o mendigo emite a sua resposta:

Gostava de ser um rei poderoso, senhor de vastas terras, e que uma noite, enquanto estivesse a dormir no meu palácio, os inimigos cruzassem a fronteira e antes do alvorecer abrissem caminho até ao meu castelo sem encontrar resistência, que me arrancassem ao sono sem dar-me tempo para me vestir e eu tivesse que desatar a fugir em camisa; que me perseguissem por montes e vales, por bosques e colinas, sem descanso, dia e noite,

até que eu me visse aqui sentado neste banco, junto de vós. Seria o meu desejo.

A resposta do mendigo aponta para o efeito de estranheza produzido quando se mescla a imaginação e a realidade, pois as peripécias do percurso descrito pelo homem miserável, até chegar àquele local em que se encontravam os judeus, podem, realmente, ter acontecido com ele e, portanto, ele, na verdade, seria um rei; mas podem também ser apenas fruto da imaginação do homem. O efeito de estranheza gerado pela mescla de imaginação e realidade é apontado por Freud, como se verifica: "(...) um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade (...)”¹³. Assim, o efeito de estranheza seria possível se a resposta do mendigo fosse verídica, pois as considerações dele não estariam no plano do desejo, mas na esfera da verossimilhança, já que é algo plausível que se aconteça.

Outro ponto que se pode assinalar em relação a essa história é que, apesar de o desejo estar presente na resposta do homem – suposto mendigo, já que não se sabe se, de fato, ele era um rei –, ainda predomina o pragmatismo. Isso é perceptível quando se observa o desfecho do conto, pois, ainda que o homem fosse um rei e tivesse sofrido todas as peripécias descritas por ele, no final de tudo isso, ele ganharia apenas uma camisa, ou seja, o relato retoma a aproximação com a verossimilhança e abandona a esfera dos desejos, onde o fantasioso prospera.

A última das histórias desenvolvidas no conto “Quatro histórias” intitula-se “Gratidão”. No início dessa narrativa, apresenta-se a rotina de Beppo Aquistapace, um funcionário dedicado, exemplar, que em anos de trabalho nunca havia faltado ao emprego sem enviar uma justificativa ao seu chefe, Mr. McCormick. Entretanto, como um dia o funcionário não compareceu e, nos dias sucessivos a este, também faltou ao trabalho e não

enviou nenhuma justificativa ao chefe, este tentou, pessoalmente, saber o motivo da ausência de Beppo:

Como no dia seguinte continuou a não apresentar desculpas, Mr. McCormick, o chefe do pessoal, fez algumas perguntas na secção de Aquistapace. Mas ninguém soube explicar-lhe o sucedido. O faltoso pouco se dava com os colegas: convivia com italianos, tão falhos de recursos como ele próprio.¹⁴

Neste trecho, observa-se que, apesar de ser um funcionário que cumpria com as suas obrigações, Beppo Aquistapace não tinha boas relações com os colegas no emprego, mas ele era próximo dos italianos que possuíam uma condição financeira limitada em recursos, assim como a dele. Após uma semana, o chefe de Beppo recebeu uma carta dele informando o que estava acontecendo:

A carta vinha da prisão. Aquistapace dirigia-se ao seu chefe com palavras tão comedidas como prementes. Um lamentável acidente no local que costumava freqüentar e com o qual nada tivera a ver estava na origem da sua prisão. Por seu lado, continuava a não encontrar explicação para a troca de facadas entre dois seus conterrâneos. Infelizmente, havia uma vítima a lamentar. Tirando McCormick, não conhecia mais ninguém que pudesse atestar a sua boa conduta. (pp. 87-88)

A carta de Beppo Aquistapace explica o motivo da ausência dele no trabalho e, apesar de ele estar na prisão, argumenta, dirigindo-se ao seu chefe, que não participou do incidente envolvendo os seus conterrâneos. Além disso, ele recorre ao chefe para que este comprove, mediante as autoridades, a sua boa conduta, para que assim ele saia da prisão. McCormick providencia a saída de seu funcionário da prisão e este aparece no trabalho para agradecer-lhe:

Mr. McCormick – começou – não sei como agradecer-lhe. Ao senhor, só ao senhor devo a minha libertação. Creia que nada me daria mais alegria do que poder demonstrar-lhe a minha gratidão. (...) uma coisa posso prometer-lhe: se alguma vez se vir numa situação em que precise de se ver livre de alguém, lembre-se de mim. Pode contar comigo. (p.88)

Pode-se considerar que a forma como Beppo agradece a Mr. McCormick por este tê-lo retirado da prisão contrapõe-se à carta escrita anteriormente. Isso se deve ao fato de que a missiva dava indícios da inocência do funcionário; porém, a conversa dele com o chefe, após ter saído da prisão, aponta para o possível envolvimento de Beppo na briga, pois ele, em gratidão, diz estar apto a “livrar-se de alguém” caso McCormick venha a precisar. Assim, para os leitores permanece a dúvida se Beppo esteve ou não envolvido na briga que gerou uma vítima e o levou à prisão. Essa tendência à agressividade, confirmada com tal declaração, denota que ele é capaz de agredir ou até mesmo matar uma pessoa, o que remete à inclinação do homem para a agressão exposta por Freud:

(...) os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, (...) alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade.¹⁵

Nesse sentido, é plausível pensar que Beppo Aquistapace, assim como todos os seres humanos, na concepção de Freud, possui dotes instintivos que podem levar à manifestação da agressividade contra o seu próximo. Além disso, o personagem pode ser visto como uma alegoria para a condição humana no que se refere à relação do eu com o outro, que é permeada pela ameaça iminente da manifestação de agressividade, pois, como

assinala Freud, a capacidade de agir de forma violenta é inerente e latente em todos os seres humanos.

Em relação às demais histórias desenvolvidas em “Quatro histórias”, observa-se que, na primeira delas, intitulada “O aviso”, pode-se considerar que a alegoria da condição humana diz respeito à angústia do homem diante da vida, o que pode ter levado o personagem a cometer o suicídio; e à dificuldade de relação entre as pessoas, perceptível na atitude do senhor Ming, que aponta para o egoísmo e a violência no relacionamento humano.

Na história cujo título é “A assinatura”, a alegoria faz-se presente a partir do comportamento do personagem Potemkine, pois ele tem o temperamento depressivo, angustiado, além de isolar-se do mundo. A soma desses fatores na composição da personalidade de uma pessoa pode ter gerado, para o personagem, o problema da identificação do eu (*self*), que é percebido com a questão da assinatura dos documentos. Assim, o personagem é emblemático para a condição do homem na sociedade, pois o ser humano, mesmo detendo o poder, como era o caso do personagem, pode não se sentir realizado e feliz; pelo contrário, está sujeito à depressão e ao consequente isolamento do mundo.

Na história “O desejo”, a alegoria para a condição humana diz respeito ao comportamento do personagem considerado um mendigo, pois ele, assim como o homem em geral, tem sua vida localizada na tênue fronteira entre o desejo e o real, entre a fantasia ou os sonhos pessoais e o pragmatismo do mundo.

A análise das quatro narrativas remete à condição do homem na sociedade e à relação do eu com o outro, que estão permeadas pela angústia, pela violência contra si mesmo ou contra o outro e pelo estranhamento e mal-estar. Vale ainda ressaltar que a leitura desse conto, associada ao conceito de alegoria de Benjamin, é possível devido ao olhar atento e à participação ativa do leitor para unir os blocos narrativos em torno de

uma questão semelhante, isto é, os personagens denotando as vivências, angústias e até mesmo as atrocidades do homem inserido na sociedade.

Sendo assim, o desenvolvimento de quatro histórias em paralelo, apresentando personagens e enredos diferentes, pode ser associado com a utilização, pelo leitor, do método das passagens paralelas, referido por Antoine Compagnon, que consiste em "(...) detectar uma rede latente, profunda, subconsciente ou inconsciente"¹⁶ entre os segmentos narrativos de "Quatro histórias" e entre estes e o conceito de alegoria para a condição humana que também os aproxima. Então, na esteira desse conceito, pode-se afirmar que cabe ao leitor preencher lacunas implícitas e conectar um bloco narrativo ao outro, utilizando seus conhecimentos e se baseando nos limites do texto, a fim de produzir o significado das narrativas paralelas e do conto como um todo.

O conto "A quinta história" de Clarice Lispector, assim como o de Benjamin, desenvolve várias histórias, mas, nesse caso, elas partem de um mesmo fato que é desdobrado de formas diferentes, compondo diversas versões para uma história. Além disso, o conto tem aspecto metalinguístico, pois proporciona a reflexão sobre o fazer literário, ou seja, sobre como as diversas formas de narrar um mesmo fato dão origem a histórias com dicções diferentes, ainda que apresentem o mesmo início. A metalinguagem está presente já no início do conto:

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.¹⁷

Nesse fragmento, o narrador, em primeira pessoa, apresenta os títulos de suas histórias ("As estátuas",

"O assassinato" e "Como matar baratas") e, por meio de um jogo de linguagem, possivelmente para enredar o leitor, comunica que todas são verídicas. Além disso, percebe-se a alusão à obra da literatura árabe *As mil e uma noites*, uma compilação de contos, escritos entre os séculos XIII e XVI, cujos enredos são interligados, isto é, um complementa o outro. Essa característica d' *As mil e uma noites* também pode ser atribuída ao conto "A quinta história", de Clarice Lispector, pois, nas narrativas desenvolvidas pelo narrador, o enredo de uma completa o da antecedente, acrescentando outros fatos e remetendo às diversas possibilidades para se contar uma história. Assim, seguindo o modelo das narrativas árabes, esse conto desafia os limites do próprio gênero literário, conforme propõe Daniela Mercedes Kahn:

Seguindo o modelo dos contos árabes, esta história, que trata da morte, adia constantemente seu próprio final, recusando-se a assumir uma forma finita e definitiva. A narrativa desafia assim os seus próprios limites: os limites do tempo, os limites do espaço e de gênero... o silenciamento enfim da própria voz narrativa. Para driblar a morte o conto se fecha sobre si mesmo, transformando o fim inevitável num eterno começo.¹⁸

Por essas considerações, observa-se que o desfecho do conto é sempre adiado, instaurando seu "eterno começo", processo que necessita da participação do leitor para conectar as diversas histórias, pois, como aponta Samira Youssef Campedelli, "encaixadas umas nas outras, essas historietas fazem parte de uma literatura lúdica em que todos podem participar"¹⁹. Ainda sobre o conto, vale destacar que as personagens – a mulher e as baratas – podem ser consideradas um par opositivo, que alude à confrontação do *eu* com o *outro*, gerando uma tensão, como se verá a seguir.

A primeira história, contada pelo narrador, apresenta o princípio ou fato norteador para o desdobramento das seguintes:

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 dentro delas. Assim fiz. Morreram. (p. 81)

O fato que servirá de ponto de partida para as demais histórias é a queixa do narrador sobre as baratas que o incomodavam. Essa primeira história tem uma característica prescritiva, como aponta o título, pois apresenta um conjunto de instruções para matar as baratas. Além disso, essa história apresenta o aspecto metalinguístico na medida em que se configura como um protótipo básico de uma narrativa, pois possui início, meio e fim, quais sejam: o problema com as baratas, a indicação da receita pela senhora e a elaboração do veneno, com a sucessiva morte das baratas.

A história seguinte, cujo título é “O assassinato”, aponta para um juízo de valor em relação à ação do narrador; e, em detrimento da objetividade da primeira história, esta focaliza as repercussões psicológicas do narrador mediante o ato de matar as baratas, pois tem início com a queixa sobre os insetos e se desenvolve com as reflexões do narrador no momento em que ele prepara a “receita”, referida na história anterior, para matar as baratas:

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. (p. 81)

Nesse trecho, a utilização da expressão “em nosso nome” remete ao tênue limite entre a ação individual e a coletiva, uma vez que, conforme Kahn, “‘em nosso nome’ pode ser em nome dos moradores do prédio, em nome de si e das baratas, mas também em nome da narradora e dos leitores, que, dessa forma, se tornam cúmplices no ato de matar”²⁰. E, ainda que o narrador, no momento em que prepara a substância para matar as baratas, seja tomado de um súbito rancor, como se a consciência dele o condenasse; ele segue na sua empreitada para exterminar os insetos:

Mas se elas [as baratas], como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a prepará-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. (pp. 81-83)

A atitude obstinada do narrador e o desejo de ver as baratas mortas, como se isso lhe gerasse algum prazer, remetem à inclinação do homem para a agressão, assinalada por Freud, que pode levá-lo a humilhar, causar sofrimento, torturar e matar o seu próximo – no caso dessa história, não é outro ser humano, mas as baratas. Além disso, desse fragmento depreende-se a tensão existente entre o par opositivo formado pelo narrador (uma mulher) e pelas baratas. O narrador repudia as baratas e está determinado a matá-las, denotando, assim, a relação do eu com o outro permeada pela violência.

A terceira história, com o título “As estátuas”, inicia-se com a queixa do narrador sobre as baratas, em seguida ocorre a preparação da substância para matá-las, encaminhando-se para o momento em que o narrador acorda no meio da noite e dirige-se até a área do seu apartamento para checar se estavam mortas. Chegando até a

área, observa inúmeras baratas brancas e rígidas, como estátuas, espalhadas pelo chão, e associa esse fato à destruição de Pompeia, antiga cidade do Império Romano, provocada pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C.: “E na escuridão da aurora, um arroxeador que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. (...) Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompeia.” (p. 83).

Dessa forma, a terceira história detém-se na cena da morte das baratas e expande a noção de tempo desse conto para uma dimensão temporal histórica, ao relacionar a morte das baratas ao episódio de Pompéia.

Já a quarta história, que não tem título, de acordo com o narrador, “inaugura nova era no lar” (p.84), o que acontece após ele refletir sobre o seu comportamento em relação às baratas:

(...) 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 conduziram sonâmbula até o pavilhão? – no vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. (p. 84)

O narrador percebe que sua tentativa de eliminar as baratas estava se tornando um vício; e, além disso, a ação dele era quase em vão, pois elas se multiplicavam incessantemente. Então, quando observa as várias baratas espalhadas pelo chão, ele faz a sua escolha, ou seja, opta por não mais praticar esse ritual de extermínio:

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”. (p. 84)

Esse fragmento mostra que o narrador nota que a vontade de exterminar as baratas, o “ritual” de preparação do veneno e, em seguida, o deslocamento, no meio da noite, até a área do apartamento para verificar se elas já estavam mortas acabou se tornando um vício para ele, já que este é fruto de uma repetição incessante do mesmo ato – nesse caso, matar baratas. Mas, quando o narrador compreende que o ato de matar baratas se tornara um vício, ele opta por não realizar mais essa tarefa, preferindo o serviço de dedetização, embora ele ainda reconheça que a mudança de hábito é de certa forma um sacrifício, o que remete às considerações de Freud, pois, segundo ele, “(...) não é fácil aos homens abandonar a satisfação dessa inclinação para a agressão”²¹. No entanto, o narrador opta por uma mudança e substitui a técnica caseira para matar baratas por recursos industriais, a dedetização, o que implica a provável paz para a sua consciência, pois abandonou o “vício” e assumiu a virtude.

Por fim, a quinta história não é contada na íntegra pelo narrador e sobre ela se sabe que o título é “Leibniz e a transcendência do amor na Polinésia”, que tem início com a mesma queixa sobre as baratas, das histórias anteriores: “A quinta história chama-se ‘Leibniz e a Transcendência do Amor na Polinésia’. Começa assim: queixei-me de baratas...”.

Esse desfecho do conto, em que se conhece apenas o início de uma história com a presença das reticências, apontando para a possibilidade de continuá-la, remete à própria estrutura utilizada para a elaboração desse conto, ou seja, a formulação de diferentes relatos a partir de um mesmo fato, gerando histórias diferentes. Além disso, o final da narrativa sugere ao leitor que esse mecanismo, usado para a elaboração do conto, pode

continuar produzindo, ainda, um infindável número de histórias. E, no que diz respeito à participação do leitor, Olga de Sá considera que a interação com este é um recurso parodístico – no sentido dado pela acepção etimológica dessa palavra, que remete a canto paralelo e/ou concomitante –, que oferece um diálogo de vozes²². Assim, a autora afirma que esse é um recurso importante para a compreensão da questão dos gêneros literários na escrita de Clarice Lispector:

[esse recurso é um] (...) importante instrumento para compreender obras literárias irreduzíveis a uma classificação quanto ao gênero como é o caso de Clarice Lispector, que, segundo depoimento dela mesma, gênero não a pega mais.²³

Sendo assim, o conto “A quinta história” de Clarice Lispector é metalinguístico, pois elabora cinco histórias a partir de um mesmo fato – a queixa do narrador sobre as baratas –, possibilitando a reflexão sobre o fazer literário, que abrange inúmeras formas de narrar, e diversas camadas textuais de significação, dependendo do detalhamento do texto, do olhar do leitor, dos fatos inseridos e de como eles são desdobrados. Além disso, a alegoria da condição humana, nesse conto, está presente justamente nessas várias dimensões textuais – realizadas com a construção de diversas histórias –, já que elas dão espaço para o desenvolvimento da perspectiva humana com seus diferentes olhares e dicções, aludindo às múltiplas facetas do ser humano.

Conclusão

Este trabalho propôs-se à análise comparada dos contos “Quatro histórias” de Walter Benjamin e “A quinta história” de Clarice Lispector a fim de perscrutar o enredo destes com o intuito de examinar suas estruturas de composição e a caracterização dos personagens, apontando para uma possível alegoria da condição

humana, que perpassa pelos conceitos freudianos do estranho e do mal-estar na sociedade.

Assim, esta análise delimitou possíveis pontos em comum entre essas narrativas, como o fato de que elas se desenvolvem a partir de cenas do cotidiano, o que remete à noção de verossimilhança. Outro ponto a se destacar é que o enredo dos dois contos elabora várias histórias, as quais, no caso de Benjamin, ocorrem em paralelo; e, em Clarice, elas compõem-se a partir de um mesmo início (mote).

Esta leitura comparada propôs a aproximação de ambos os contos, pois tanto a estrutura narrativa quanto os personagens são emblemáticos para se pensar a condição humana, principalmente a relação do eu com o outro, a qual muitas vezes associa-se aos conceitos do estranho e do mal-estar do homem na sociedade.

No entanto, vale ressaltar que a alegoria emerge desde que haja participação ativa do leitor e uma leitura atenta, pois assim é possível deslindar as camadas textuais e perceber que elas abrem espaço para a reflexão sobre as várias dimensões (do comportamento e da psicologia) do ser humano.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.
- BENJAMIN, W. “Quatro histórias”. In: BENJAMIN, W. *Histórias e contos*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1992, pp. 83-88.
- _____, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FREUD, S. "Mal-estar na civilização". In: *Obras completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1969a, pp.73-148.

_____, S. "O estranho". In: *Obras completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira, vol.XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969b, pp. 237-269.

GALETI, L. M. "O bestiário de Clarice Lispector". 2001. 85f. Dissertação (Mestrado em Letras). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001. Defesa: 28/05/2001. Disponível em: <dspace.c3sl.ufpr.br/.../D%20%20GALETI,%20LUCIA%20MARINAL-VA.pdf>. Acesso em 10 out. 2010.

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, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Defesa: 23/08/2000. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/.../tde-03122001-100220/>. Acesso em 10 out. 2010.

LISPECTOR, C. "A quinta história". In: *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977, pp. 81-84.

ROUANET, S. P. "Apresentação". In: BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 11-47.

Notas

- 1 Nadia Batella Gotlib *apud* Daniela Mercedes Kahn, "A *via crucis* do outro: aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector", p.18.
- 2 Antoine Compagnon, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p.136.
- 3 S. P. Rouanet, "Apresentação". In: Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, p. 37.
- 4 Wolfgang Iser *apud* Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 149.
- 5 Roland Barthes, "A morte do autor". In: *O rumor da língua*, p. 62.
- 6 *Ibidem*, p. 63, grifos meus.
- 7 Walter Benjamin, "Quatro histórias". In: *Histórias e contos*. Todas as citações tiradas desse conto constam nas páginas 84 a 88 da edição indicada; portanto, julgamos não ser necessário repetir essa informação.
- 8 Sigmund Freud, *Obras completas de Sigmund Freud*, pp. 237-269.
- 9 *Ibidem*, pp.73-148.
- 10 *Ibidem*, p. 244.
- 11 *Ibidem*, p.252.
- 12 Sabbat é o dia de descanso semanal no judaísmo, que corresponde ao sétimo dia, conforme o "Gênesis", após os seis dias da criação.
- 13 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 261.
- 14 *Ibidem*, p. 87.
- 15 *Ibidem*, p.116.
- 16 Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 77.
- 17 Clarice Lispector. "A quinta história". In: *A legião estrangeira*. Todas as citações tiradas desse conto constam nas páginas 81 a 84 da edição indicada; portanto, julgamos não ser necessário repetir essa informação.
- 18 Daniela Mercedes Kahn, *op. cit.*, p.17.
- 19 Samira Youssef Campedelli *apud* Lúcia M. Galetti, *O bestiário de Clarice Lispector*, p. 34.
- 20 Daniela Mercedes Kahn, *op. cit.*, p. 19.
- 21 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 118.
- 22 Olga de Sá *apud* Lucia M. Galetti, "O bestiário de Clarice Lispector", p. 35.
- 23 *Ibidem*, p. 35.