

# As metamorfoses do mal em Clarice Lispector

“Nós somos  
canibais, é  
preciso não  
esquecer”  
(Clarice  
Lispector).



Mal habita a literatura desde os tempos homéricos. Após a cólera de Aquiles ter engendrado *A Ilíada* e o pecado original inaugurar a história do homem na *Bíblia*, o século XIV visitou o império do Mal pelo Inferno de Dante. As expressões universais do Mal se alastram desde as tragédias da Grécia antiga, passando por várias peças de Shakespeare, pelas obras de Sade e de Baudelaire, ou ainda por todo o horror que Robert Louis Stevenson revelou na perversão do duplo em *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* e Joseph Conrad n’*O Coração das Trevas*. Antes de todos, Heródoto, o primeiro dos historiadores, elegeu as guerras como sua matéria discursiva.

Na tradição brasileira, por sua vez, muitos foram os autores que deram voz à negatividade humana, aos impulsos, afetos e desejos mais sombrios, rebeldes aos apelos da civilização: Gregório de Matos, o “boca do inferno”; Machado de Assis, que descortinou a perversa estrutura da sociedade brasileira de seu tempo; Guimarães Rosa, reencenando em terreno de jagunços o antológico pacto fáustico goethiano entre o homem e o diabo, que por sua vez já havia sido revisitado no Romantismo pelo *Macário*, de Álvares de Azevedo.

Dentre essa vasta série literária de escritores nada inocentes, pretendo focalizar a autora Clarice Lispector (1), judia

**YUDITH ROSENBAUM**  
é psicóloga e autora do  
livro *Manuel Bandeira:  
uma Poesia da Ausência*  
(Edusp/Imago).

rusa nascida em 1920, que veio para o Nordeste aos dois meses de idade e migrou para o Rio de Janeiro aos dezessete anos. Talvez fosse interessante, para a proposta deste ensaio, colocá-la ao lado de outros desmascaradores da intimidade humana, como Schopenhauer, Nietzsche e o próprio Freud, espécie incômoda de escritores que denunciam a face suja e reversa da polidez social. Sob um cotidiano alienante e coreto, surpreendemos o lodo que é recoberto pela florada cabotina, para usar expressão de Mário de Andrade no conto “Frederico Paciência”. Dizia, então, o narrador protagonista: “Positivamente não valia a pena sacrificar perfeição tamanha e varrer a florada que cobria o lodo (e seria o lodo mais necessário, mais ‘real’ que a florada?)” (2).

Para Clarice, o compromisso com a verdade, sempre esquiva e cambiante, acaba por sacrificar a perfeição e desnudar o lodo. O mal se mostra passagem inequívoca nessa trajetória existencial, que encontra na linguagem instrumento poderoso e penetrante, como até então não havia acontecido na história da literatura. O romance brasileiro de 1930, marcado pelo neonaturalismo, seja de José Lins do Rêgo, seja de Graciliano Ramos, renovou a tradição, mas ainda mantinha o tema acima da linguagem. Com Clarice e Guimarães Rosa, Antonio Candido mostrou que a ordem se inverte e a palavra tem o poder de criar o mundo e não apenas imitá-lo (3).

O que pretendo perseguir aqui é a construção do que passo a chamar de um “estilo sádico” de narrar, ou seja, um modo de representação que desloca o leitor de seu anestesiado repouso a partir de um incômodo estranhamento. Desautomatizado em sua visão de mundo, o leitor se frustra em sua expectativa de um encontro apaziguador, até mesmo quando é levado a se identificar com a alienação de personagens várias, caminhando com elas até o âmago de suas crises. Nem sempre o sopro da autora o liberta de tão turbulenta parceria. Quando o faz, acaba por lançá-lo em novas inquietudes, marca incorrigível de uma narrativa essencialmente transgressora dos padrões estéticos estabelecidos.

Este ensaio é uma condensação de alguns trechos modificados de minha tese de doutorado, *As Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*, defendida em outubro de 1997 pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

1 As edições utilizadas para as citações dos textos de Clarice Lispector são as seguintes: *A Legião Estrangeira* (1964), 10ª ed., São Paulo, Siciliano, 1992; *A Paixão Segundo G. H.* (1964), 10ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986; *Água Viva*, (1973), 5ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

2 *Contos Novos*, São Paulo, Martins Fontes, 1976, pp. 125-6.

3 Antonio Candido, “No Começo Era de Fato o Verbo”, in Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.*, Edición Crítica, coord. Benedito Nunes, Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, Allica, 1996, p. XVIII.

## A BELEZA DAS TREVAS

Para acompanhar esse caráter rebelde e demoníaco de uma escrita voltada para o desmantelamento impiedoso de referências e moldes preconcebidos, é preciso criar também um novo leitor – um leitor que não resista ao *tremendum fascinatorum* de sua obra, testemunho do desabamento das categorias racionais como modo de ordenar o real. A realidade deixa de ser um mundo explicado pela consciência artística, que não mais se autoriza a ser visão absoluta de coisa alguma (4). No universo de precariedade e rupturas, construído por uma linguagem igualmente fragmentada e reiterativa, que titubeia ao avançar, é o Mal que cintila como potência mobilizadora dos enredos, provocando movimento e transformação.

Trabalhando na intersecção da psicanálise e da estilística, pretendo abordar a questão do Mal e do sadismo na prosa clariciana, cotejando dois textos principais: o conto “A Quinta História”, do livro *A Legião Estrangeira*, e o romance *A Paixão Segundo G. H.*, ambos de 1964 e narrados em primeira pessoa. As duas narrativas tratam do enfrentamento de pessoas com um dos seres mais abjetos da natureza: a barata. Como se vê, a literatura de Clarice não rejeita o grotesco, ao contrário, acolhe o que normalmente é monstruoso e obsceno, gerando horror, espanto e nojo. O leitor estremece e se desnorteia, frente a textos de tão crua realidade. Aliás, ela explicitou esse gosto pelo que desequilibra a idéia de beleza clássica, de totalidade harmônica, recusando toda representação literária organizada e arrumada. Ela diz no romance *Água Viva* (1973): “A feiúra é o meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual” (p. 40). Ou então na introdução de seu “Fundo de Gaveta”, segunda parte do livro *A Legião Estrangeira* (5):

“Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, da-

quilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão”.

Estamos imersos na atmosfera da dissonância, da ruptura, do fragmento, da ruína benjaminiana. O que a arte pode exprimir, como bem mostrou Adorno ao tratar do romance moderno, explode os limites do Belo artístico, uma vez que a modernidade do pós-guerra mutilou a integridade de qualquer experiência. Trata-se, agora, de uma nova estética, inclinada ao que se ilumina no escuro, ao que seria o recalco da história. No caso clariciano, o recalco de cinco histórias...

No conto “A Quinta História”, de gênero literário impreciso, meio conto, meio crônica, meio receita de bolo, constroem-se variações sobre um mesmo tema, como o “Samba de Uma Nota Só”. Seguindo um receituário de como matar baratas, o narrador/personagem adota pelo menos cinco diferentes posições frente ao mesmo objeto narrado, o que estabelece um jogo entre o mesmo e o outro, o diferente. O conto retoma o seu ponto de origem para desdobrá-lo como uma espiral, onde as voltas delineiam novas curvas. São cinco histórias que relatam uma queixa de baratas na casa e ensinam, qual receita culinária, a matá-las. Diríamos que são seis e não cinco narrativas no total, se considerássemos a história do conto ela mesma se contando... A fonte desse texto é provavelmente uma matéria de jornal que Clarice escreveu sob pseudônimo de Tereza Quadros no jornal *Comício*, em 1952 – uma página feminina intitulada “Entre Mulheres”. Em meio aos conselhos, sugestões e dicas dirigidos com “inocente naturalidade” ao público feminino, encontraremos um artigo que é uma verdadeira “receita de matar”. As mulheres passavam os olhos distraídas por textos inofensivos misturados a outros cruelmente perversos como esse e eram físgadas pelo jogo ficcional da narradora:

“Meio cômico, mas eficaz...”

De que modo matar baratas? Deixe todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açú-

4 Cf. Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o Romance Moderno”, in *Texto/Contexto*, Perspectiva, São Paulo, 1976.

5 Clarice Lispector, *A Legião Estrangeira*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964, p. 127.

car, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que as comerão radiantes. Passado algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa. Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas.

Há ainda outros processos. Ponha, por exemplo, terebentina nos lugares freqüentados pelas baratas: elas fugirão. Mas para onde? O melhor, como se vê, é mesmo engessá-las em inúmeros monumentozinhos, pois 'para onde' pode ser outro aposento da casa, o que não resolve o problema".

O que vemos aqui é a técnica de dissimulação do horror de uma receita de morte sob a capa ingênua de um simples receituário. Uma moldura inocente para um enredo terrificante. Seria o que a biógrafa de Clarice chamou de "fingimento ficcional" (6). O leitor ingere um conteúdo terrível sem se dar conta e, como as baratas do conto, também é engessado pela narrativa que o atrai por uma doce sedução. Não seria demais dizer que a autora exerce com o leitor o mesmo sadismo que executará com as baratas.

O primeiro parágrafo nos remete às mil e uma noites, tradição na qual Scherazade vence a morte através da palavra, adiando o final da história para o sultão a cada noite: pura ironia, pois aqui a protagonista é uma assassina de baratas e não mais vítima delas. A moldura do conto nos remete à infinitude das narrativas e o teor do enredo, ao contrário, nos envia à morte – o que instaura o primeiro campo tensional do texto:

"Essa 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 à outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem" (p. 101).

O uno e o infinito se encontram no novelo da literatura. E como o uno se multiplica? Pelo avesso. A ordem narrativa está inverti-

da, pois o desenrolar se dá de trás para frente, começando por "Como Matar Baratas", burlando a expectativa já anunciada. Avançar, parece, é recuar em direção às origens, buscando um núcleo primordial. Ironicamente, porém, esse começo nada desvenda e se oculta de novo em eterno retorno.

O projeto do crime choca pelo tom banal com que é descrito:

"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" (p. 101).

Simulando os termos de uma poção de bruxaria ou alquimia, chama atenção a estratégia maquiavélica de atrair para matar e matar por dentro, matar o "de-dentro" da barata. A frieza do plano criminoso é marcada pela pontuação definitiva: "Assim fiz. Morreram". A repetição desdobrada dessa estrutura imprime um caráter quase religioso ao texto, lembrando a articulação entre o sagrado e a violência feita por René Girard, cujo estudo *A Violência e o Sagrado* (7) pode abrir vertentes interessantes para a análise desse conto. Importa aqui apenas marcar que, para Girard, a violência é a matriz de todas as instituições sociais, impulsionando a transição do estado de natureza ao estado de cultura. A violência seria inevitável e interminável porque o homem possuiria, segundo Girard, um instinto mimético que o levaria a reduplicar *ad infinitum* os mesmos gestos. Tal seqüência violenta só seria interrompida por um elemento externo à área de conflito, ou seja, uma vítima expiatória entregue em sacrifício ritual. Desse ato social, ritualístico e sagrado, emergiria a cultura e suas instituições.

Tal religiosidade, no entanto, adquire no conto outra configuração. O mal continua a se repetir ainda que a "vítima sacrificial" morra em cada história. Seria a natureza flagrada em sua resistência à

6 Nadia Gottlib, *Clarice. Uma Vida que se Conta*, 2ª ed., São Paulo, Ática, p. 281. (O texto citado anteriormente está nessa mesma obra à p. 279.)

7 René Girard, *A Violência e o Sagrado*, trad. Martha Conceição Gambini, São Paulo, Paz e Terra/Unesp, 1990.

cultura? Vejamos a segunda história. Focaliza-se, agora, a assassina, já que antes falou-se do crime propriamente dito. Abandonando a frieza anterior, a narradora/criminosa é invadida pela crescente excitação assassina, como as baratas o são pelo veneno letal. O tom erótico ganha espaço narrativo e o desejo sádico emerge imbuído de sua inerente sexualidade: “Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe” (p. 102).

A pacata dona de casa se descobre uma assassina em potencial. Seu amor pela perversão, bem como a evidente excitação do mal, parecem ser seu próprio *mal secreto*, do qual, a partir de agora, a narradora será incapaz de se livrar. Legitimada pela necessidade higiênica de eliminar as baratas – que encarnam esse “mal secreto que roía casa tão tranqüila” – a narradora transforma seu crime em gozo sádico, estético e sexual, confundindo perfidamente o leitor (8).

## A CASA TOMADA

O cálculo meticuloso e ordenado do crime convive harmoniosamente com a ardência erótica e sádica, envolvendo o leitor numa narração condensada, que esconde o seu teor destrutivo. Parece que o mal que se quer eliminar – ou seja, essas baratas que ~~est~~ cobrem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha” – pede uma interpretação. A imagem de algo que invade nossos sonhos e nos remete à parte sombria de nós mesmos é símbolo da vida instintual sob repressão no inconsciente. Perturbam a nossa tranqüilidade e se mostram à noite quando a vigília relaxa. O texto estabelece identidades entre o edifício com seus canos e a psique humana: “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” (p. 102).

O apartamento e seus compartimentos são a própria casa psíquica. A área de serviço, parte marginal do apartamento, lugar

do lixo indesejável, acena para o inconsciente enquanto espaço do que é desprezado e deixado à margem da consciência. A vigília da censura poderia ser “essa toalha alerta no varal”, cuja força repressora tenta ainda manter-se ativa durante o sono, embora enfraquecida. A barata traz o que rejeitamos ou desconhecemos de nós mesmos e que queremos expulsar, exterminar, de nossa consciência.

Inevitável procurarmos na obra de Clarice a emblemática aparição da barata no quarto de empregada do luxuoso apartamento de G. H. É na área menos nobre da casa que se dá o confronto com esse outro anônimo e impessoal, potência pré-humana de que todos nós somos feitos:

“Foi então que a barata começou a emergir do fundo [...] Sem nenhum pudor, como vida com a minha entrega ao que é o mal [...]: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata [...]” (9).

Essa “entrega ao que é o mal” se representa duplamente: tanto pela barata – emblema do que é quase inassimilável pelo humano – quanto pelo ato de matar. A barata em G. H. é a mediação para o mundo infernal e caótico do qual emergimos e fomos nos distanciando, distância conquistada em nome de uma nova organização egóica. O contato com a matéria bruta da barata restitui-nos àquela vivência primordial, e agora terrífica, desse nada que “era vivo e úmido” (p. 57). O que era familiar torna-se estranho e perturbador. Aqui vale a pena lembrar o texto de Freud, escrito em 1919, “O Estranho”, que trata justamente do sentimento de inquietante estranheza produzido pelo retorno de algo familiar que deveria ter ficado oculto, reprimido, mas vem à luz (10).

Essa experiência é vivida de formas muito diferentes nos dois textos aqui comentados. No romance, G. H. se lança numa viagem alucinada, entre a sanidade e a loucura, de onde renasce transformada; já n<sup>o</sup> “A Quinta História”, a personagem evita ser tocada pela desordem interna, projetando o

8 A posição da personagem e do leitor nesse conto faz ecoarem alguns aspectos do estilo machadiano, em especial no texto “A Causa Secreta”, em que o médico Fortunato exerce fria tortura sobre um rato. Ao lado do seu sadismo, temos o *voyeurismo* do amigo Garcia, que assiste a tudo sem interferir. Afinal, Garcia “possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo do organismo” (grifos meus). Ou seja, Garcia também exerce com Fortunato a mesma dissecação que esse aplica aos ratos... A estrutura em *mis en abîme* faz com que a atitude sádica se desdobre do narrador Machado às personagens e dessas ao leitor. O gozo sádico n<sup>o</sup> “A Quinta História” parece ser da mesma natureza (Machado de Assis, *Obra Completa*, V, II, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 514).

9 Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.*, op. cit., pp. 48-9.

10 Nesse estudo, Freud investiga a categoria do *unheimliche* e afirma: “[...] pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu ‘das heimliche’ [‘homely’, doméstico, familiar] para o seu oposto, ‘das Unheimliche’; pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão”. “O Estranho” (1919), in *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Imago, 1976, vol. XVII, pp. 273-314.

mal que constitui cada ser no outro/barata, processo característico da paranóia. Mas a terrível descoberta da narradora se dá no reconhecimento de que ali está representada a sua própria alma, cuja tentativa de extermínio não a livrará de si mesma. Assim como as histórias retornam, também as baratas voltam a escalar os canos do apartamento, como o mal que elas simbolizam.

A questão é que eliminar o mal executando o próprio mal constitui um paradoxo fundamental do enredo. Fazer o mal visando destruí-lo cria o ciclo vicioso do conto e do gesto ritualístico que o configura. A narração é a própria arma de combate, engessando o instante através das múltiplas repetições. No entanto, trata-se de uma “repetição diferencial”, pois o retorno parece carregar em si o germe do que se renova, se pudermos validar aqui a posição de G. H.: “A repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa”.

A cada retomada de seu início, a história resgata o mesmo acrescentando sempre novos elementos. Nosso olhar reconhece, portanto, a familiaridade e a estranheza das narrativas. Após a apresentação do crime e da assassina, a terceira história focaliza as vítimas sendo contempladas pelo “voyeurismo” sádico da narradora, que se sente poderosa: “de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo” (p. 103). Testemunhando o “alvorecer em Pompéia” (p. 102), a morte das baratas vira espetáculo estético, uma verdadeira arte do crime, e também filosófico pois a cada modo de viver das baratas equivaleria um estilo de morrer. A estetização do mal invade o texto instaurando a desordem de uma “estética do negativo”. O recalçamento se metaforiza na imagem do enrijecimento e engessamento – repressão dos impulsos associáveis indesejáveis.

Em meio ao enredo perverso, faz-se também uma reflexão metaficcional (como, de resto, toda a obra clariciana). Já vimos que o eterno retorno das baratas, em sua dimensão simbólica do próprio mal que habitaria a alma humana, é representado nas voltas

das histórias Mas há um outro plano textual importante: a escrita, ela também, sofre a ameaça constante de um extermínio, a proximidade perigosa de seu silêncio. Seguem-se alguns índices dessa metáfora da palavra engessada em pleno movimento:

“[...] – essas de súbito cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te...” (p. 103).

“[...] é que olhei demais para dentro de mim! É que olhei demais para dentro de...” (p. 103).

Mas a principal inscrição desse assassinato da palavra se dá na quinta e última história que, embora seja o título do conto, é a única que não se conta. Ela “finaliza” o texto deixando em suspenso apenas uma queixa: “‘A Quinta História’ chama-se ‘Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia’. Começa assim: queixei-me de baratas” (p. 103).

O fio da história interrompe-se antes de seu desenvolvimento, restando um vazio de sentidos não simbolizados pela escrita. Aliás, está aí uma outra e fundamental marca da escrita clariciana: a impossibilidade de narrar. O que se narra, no limite, é uma impotência de representar a totalidade; narra-se quase uma mudez, uma paralisação do pensamento. O caminho do emudecimento como desistência da narrativa acena para o alerta de Walter Benjamin, que anteviu a extinção da arte de narrar (11). Clarice também: “A vida não é relatável”, diz a autora em sua busca do mínimo a dizer, como se as palavras antes encobrissem do que revelassem a realidade:

“O que não sei dizer é mais importante do que o que digo. [...] Cada vez mais escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever. Eu tenho uma falta de assunto fundamental” (12).

Também nesse aspecto, os dois textos diferem significativamente. Enquanto G. H. vive o paradoxo da expressão do indizível – como formatar a vivência que implica

11 Cf. “O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov”, in *Obras Escolhidas*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, vol. 1, 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1996.

12 Apud Olga Borelli, *Clarice Lispector. Esboço para um Possível Retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 85.

na perda da forma? –, n<sup>13</sup> “A Quinta História” a narrativa é meticulosa, obsessiva, repelindo o indiferenciado e controlando os excessos com receitas e medidas. Em G. H. a linguagem se expande e se contorce apaixonada; no conto, a narração se condensa e se defende da invasão do indeterminado.

Ainda que suspensa no limiar do silêncio, a narrativa do conto adentra a quarta história inaugurando “nova era no lar” e voltando ao cenário doméstico após o espetáculo arqueológico de Pompéia. A feiticeira narradora nos alerta de que se trata ainda da vida rotineira e cotidiana e que é nela que devemos lidar com nossos males mais secretos. No entanto, o sacrifício das baratas equivale a um ritual de purificação impossível, pois o humano está irremediavelmente maculado. Ao final, a narradora ilude-se escolhendo o caminho da dedetização desse caos pulsional que sobe pelos canos da consciência:

“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. 103).

Tendo optado pela virtude da higienização, alibi de quem evita o confronto consigo mesma, a narradora lança a história para bem longe: Leibnitz, Transcendência, Polinésia. Mas o mal é parte ineludível da constituição do sujeito e ressurge nas malhas do discurso de formas sempre renovadas.

## O SUJEITO NEGADO

Numa última visada interpretativa deste pequeno ensaio, gostaria de abordar comparativamente os dois textos sob o olhar psicanalítico, atenta para não engessar o texto nessa moldura analítica. Antes é preciso notar que *A Paixão Segundo G. H.*

poderia ser a continuação d’ “A Quinta História” interrompida no último parágrafo, mostrando o que teria acontecido a nosa “bem-sucedida” narradora se ela desistisse de sua empreitada épica e se deixasse tocar pela inexpressividade do neutro. O *epthos* da paixão de G. H. é o avesso do heroísmo anterior. Trata-se de perder o poder fálico sobre o outro, desaprender um olhar viciado sobre as coisas, implodir um edifício bem arrumado e sucumbir ao domínio do desconhecido. É a barata que engessa G. H. em seu instante de torpor e horror, impedindo-a de avançar e movimentar-se de novo na busca de refúgio e comodidade. A barata, na sua força nadificante, quebra sadicamente o invólucro da *persona* G. H., inscrição inútil no couro da valise. Também G. H., como a assassina de baratas, descobre-se sujeito de um gozo desconhecido e nele se perde: “Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar” (p. 49).

Essa é a desaprendizagem de G. H. (e que demanda igual desmontagem do leitor), que regride ao inumano, ao inanimado, identificando-se com a massa branca da barata e ingerindo-a para melhor se reconhecer como ser humano. G. H., ao contrário da personagem do conto, não renuncia ao mal; mergulha nele, bebe de seu gosto, renunciando à forma humana para adentrar a neutralidade viva que é representada pela barata. Nessa viagem em direção às origens, G. H. deve passar antes pelo confronto com a alteridade social – a empregada Janair, ser de outra classe – para depois enfrentar o outro da espécie, a barata. Ao contrário do processo formador da cultura, G. H. sai da civilização em direção à natureza primeira, fazendo o caminho inverso ao de Ulisses na *Odisséia* de Homero, que sacrifica seus impulsos em nome do desenvolvimento da racionalidade humana. Na contramão da viagem metafórica de Ulisses, travessia paga do homem ocidental na passagem do *mithos* ao *logos* (13), o mergulho primal de G. H. se dá nas pulsões de morte, tal como Freud as concebeu.

O *pathos* de G. H. está justamente na

13 Todo o canto homérico, na leitura que dele fazem Horkheimer e Adorno, representaria uma “alegoria premonitória da dialética do iluminismo”. Os autores mostram como a astúcia de Ulisses prenuncia a renúncia burguesa e expressa “o entrelaçamento entre mito, dominação e trabalho”. A racionalidade homérica se forma, assim, sustentada pela renúncia instintual, submetendo a natureza adversa à *ratio* dominadora através do auto-sacrifício (T. Adorno, M. Horkheimer, “Conceito de iluminismo”, in *Os Pensadores*, trad. Zeljko Loparic, São Paulo, Abril, 1975, pp. 117 e 119, v. VLVIII).

desconfiguração do sujeito para reunificá-lo às forças míticas da natureza. G. H., nesse sentido, ingere a flor de lótus/barata para reencontrar-se com a unidade essencial dos seres naturais, fusão orgânica do homem com o mundo primário. É preciso perder a memória, suporte da subjetividade, para adentrar o universo pastoso da totalidade, da *neutralidade viva*: “Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade – o que me era um sofrimento, eu passava orgiacamente a sentir o gosto da identidade das coisas” (p. 99).

Ao abandonar sua organização humana, G. H. comunga com o demoníaco, que é *antes do humano*. G. H. mergulha no nada primordial, *danação e alegre terror*, fusionando, bem ao gosto moderno, o baixo (*humilis*) e o elevado (*sublimis*) – nos termos de Auerbach (14). G. H. precisou atravessar o paraíso infernal dos instintos e da anarquia das pulsões de morte para vislumbrar algum sentido da vida: “É que um mundo vivo tem a força de um inferno” (p. 19).

Tal como no conto, também se desnuda um ritual, agora canibalístico, no qual a barata erige-se em animal totêmico devorado em dramática celebração iniciática. Aberta ao caos, ao acaso, à catástrofe da própria subjetividade, G. H. caminha regressivamente à vida de grau zero, ao ponto minimal onde tudo surge. A narrativa acaba por mimetizar tal retorno, hesitando em avançar no enredo – a frase que encerra o capítulo anterior é a mesma que abre o seguinte (recurso também conhecido como *leixa-pren* (15)). Esse processo de retardamento parece distender ao máximo a emoção adiando o seu clímax, como se assim nos fizesse refletir mais e mais fundo. A tensão dramática é intensificada por esse suspense sádico, cujas repetições, recuos, questionamentos e comentários capturam o leitor atônito, provocando náusea e mal-estar tão comuns no repertório clariciano. Somos levados a “ter que ficar dentro do que é” (p. 78), imersos na atualidade angustiante desse *hic e nunc* sem transcendência redentora possível. Transcender é uma transgressão nessa busca fenomenológica do ser na própria coisa.

E que lugar teria nessa leitura a pulsão de morte, antes mencionada?

Vimos que tanto G. H. quanto a personagem do conto são movidas pela força imprevista do mal, potência tanática que, ao contrário de levar-nos à estagnação, impele-nos à mudança, desagregando o que tende a se conservar. A jornada de G. H. dá forma a essa vida no limite, pois almeja “a perda de tudo o que se possa perder e ainda assim ser” (p. 161). O que regeria esse processo, tão característico da obra de Clarice Lispector, seria, a meu ver, as expressões da pulsão de morte, mola propulsora dos enredos, que instauram a desordem em meio à vacuidade do cotidiano, mobilizando as personagens em suas odisséias insólitas e particulares. Recorro, aqui, ao estudo do filósofo da psicanálise Luis Alfredo Garcia-Rosa, cujas idéias inspiraram a tese da qual esse ensaio é um pequeno recorte:

“Freud aponta a pulsão de morte como o obstáculo maior à cultura, na medida em que esta última tende a reunir indivíduos, famílias, nações, com vistas a uma grande unidade que seria a humanidade. A cultura estaria, portanto, a serviço de Eros. A pulsão de morte, entendida como potência destrutiva, tem como alvo a disjunção dessas unidades, a recusa da permanência. Enquanto a pulsão sexual é conservadora, pois além de constituir uniões tende a mantê-las, a pulsão de morte é renovadora. Ao colocar em causa tudo o que existe, ela é potência criadora. Enquanto Eros tende à unificação, à indiferenciação, a pulsão de morte, como princípio disjuntivo, é produtora de diferenças” (16).

Freud só reconhece a autonomia da pulsão destrutiva, ou seja, sua independência em relação à sexualidade, em 1930 n`*O Mal-estar na Civilização*; reconhece, portanto, uma disposição pulsional originária do ser humano, uma maldade fundamental e irredutível:

“[...] Os homens não são criaturas *gentis* que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo

14 Ver Auerbach, *Mimesis* [A Representação da Realidade na Literatura Ocidental], 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.

15 “Designava, no lirismo galaico-português, o expediente poético que consistia em repetir, à entrada de uma estrofe, o último verso da anterior, exclusive o refrão, inteiro ou em parte; uma estrofe pendia, ou seja, tomava o que a precedente deixava” (Massoud Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Cultrix, 1985, p. 304).

16 Luis Alfredo Garcia-Rosa, *O Mal Radical em Freud*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1900, p. 134.

contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem recompensá-lo, usá-lo sexualmente sem seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo. *Homo homini lupus*” (17).

A dimensão da destrutividade, inegável no conto “A Quinta História” e na travessia infernal de G. H., constitui face ineqüívoca na obra de Clarice Lispector. Combustível de uma narrativa transgressora, impulsionada pelo movimento sádico devorador do outro e muitas vezes da própria palavra, o mal arma e trama o novelo dos enredos mais variados: da tentação pelo “gosto do mal”, de Joana, protagonista do romance de estréia da autora, *Perto do Coração Selvagem* (1944), passando pela alma atormentada e demoníaca da pré-adolescente Sofia, do conto “Os Desastres de Sofia” (*A Legião Estrangeira*, 1964) ou pelo crime da cruel Ofélia em “A Legião Estrangeira”, até o questionamento crucial da narradora do conto “O Búfalo” (*Laços de Família*, 1960): “Onde aprender a odiar para não morrer de amor?” (18) – em todas essas narrativas o que está em jogo é algo muito próximo da noção de “negatividade determinada”, de Hegel. Não se trata de uma negação absoluta ou do negativo puro, mas

da “positividade da negação”, marca inexorável da finitude humana. Em termos hegelianos, a transformação ou negação da natureza, ato de destruição por excelência, é o que determina a constituição do humano, diferenciando-o dos seres naturais (19).

Não se trata, igualmente, de uma apologia do mal, já que não se está valorando o mal como categoria moral e sim como espaço de uma negatividade que, desde os primórdios da humanidade, de Caim ou da tentação da maçã aos nossos dias, faz girar uma engrenagem ininterrupta. Ao lado da luminosa epifania, tão estudada nos textos de Clarice, vislumbramos sua face tenebrosa e feroz, pondo em movimento o que tende a manter-se inerte. Ao preço, muitas vezes, de atravessar a própria morte. Ou como quer a autora no prefácio d’*A Paixão Segundo G. H.*: “[...] atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar” (p. 5). Daí propor para a literatura de Clarice uma *estética do negativo*, que faz do mal e da morte ingredientes ineludíveis na receita da arte de viver. E, particularmente no caso clariciano, na recita de narrar.

“Não mato porque não quero perder minha vida. Mas também porque quero me banhar na retida vontade de matar. Retida, sim, e por isso mesmo mais violenta – sou obrigada a ter como só meu o gosto supremo de querer matar e o gosto de viver sob a extrema tensão de arco-e-flecha retesados. E que não disparam. Mas disparam para dentro. E então – êxtase.”

17 S. Freud, *O Malestar na Civilização*, Rio de Janeiro, Imago, p. 133.

18 Clarice Lispector, *Laços de Família*, 24ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991, p. 163.

19 Luis Alfredo Garcia-Rosa, op. cit., pp. 157-8.