

# A QUINTA HISTÓRIA OU O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO TEXTO

## THE FIFTH STORY”OR THE PROCESS OF TEXT ELABORATION

Sandra hahn <sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste trabalho investigo o conto “A quinta história” de Clarice Lispector e busco compreender como se estabelece o processo de elaboração do Texto. A noção de texto, estabelecida a partir desta procura, mostra a busca persistente do estabelecimento de nova forma narrativa não mais atrelada ao modelo tradicional. A ideia essencial situa-se no processo de uma escritura que já nasceu processo e por isso pode criar novas associações unindo elementos comuns que por sua vez se rearticulam fazendo emergir um novo Texto.

**PALAVRAS-CHAVES:** Processo. descentramento. reescritura.

**ABSTRACT:** This work studies the short story “A quinta história” (“The fifth story”) writing by Clarice Lispector and search to understand how this rewriting process occurs. The notion of text, established from this statement, brings to light a persistent search for a new form of narrative. The essential idea lies in the process of a rewriting which is a process of being born by creating new associations in the articulation of common elements and their rearticulation into the emergence of a new text.

**KEY-WORDS:** Process. decentralize. rewriting.

---

<sup>1</sup> Doutoranda na Universidade Presbiteriana Mackenzie\_SP  
Profª Literatura Brasileira na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

## O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO TEXTO.

*A quinta história* (1990), conto de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1962, na Revista *Senhor* e posteriormente no livro *A legião estrangeira* (1964). É um dos textos mais bem construídos e importantes da obra da escritora. Sua exemplaridade se dá pelo fato de conseguir articular, dentro de um mesmo texto, cinco mini-contos de maneira que nenhum dependa do outro. Entretanto esta construção torna-se paradoxal à medida que os lemos e percebemos que todos, estão entrelaçados numa continuidade interna. Como isto acontece? Eles vão se armando partindo de fora para dentro, num movimento que poderíamos chamar de centrípeto, isto é, numa viagem ao cerne do ato de narrar. Foi Clarice mesma quem utilizou a expressão "*eu coso para dentro*", ato que trabalha para reverter à narrativa que "*cose para fora*" e que nos leva a repensar o modo como o texto se constrói.

O conto, enquanto forma narrativa conhecida e enquadrada na tradição encontra em Clarice um modo especial de ser. Não o introspectivo ou psicológico, como muitos o chamaram, mas "*exercícios de percepção*" que, segundo Alfredo Bosi, é o modo como a escritora "tacteia e não pode nem quer evitar o lacunoso, ou o difuso, pois que o seu projeto de base é trazer as coisas à consciência, a consciência de si mesma" (BOSI, 1978, p. 20).

É fundamental ressaltar, então, que o "*para dentro*" indica um *rompimento* com o seu próprio caminho ou/ e uma busca de experimentar novas formas que, em Clarice, aparece como a decomposição do texto anterior. Vejamos como este processo se apresenta no conto "A quinta história":

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.

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, 1990, p.81)

Encontramos neste trecho o aviamento de uma receita, vale dizer, de um modelo. Esta que pode ser aplicado a primeira parte do conto: um espaço, um tempo, uma ação. Temos aí a estrutura do conto tradicional. Mas na segunda história temos outro movimento que se apresenta a seguir:

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 tranquila. 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, 1990, pp.81-82)

Com o movimento de ruptura Clarice parece re-inspecionar a tradição, recusa o molde que lhe oferece o real e se desinteressa dos apoios tradicionais da narrativa. Como sugere o fragmento citado, percebemos o abandono do argumento exterior e a entrada na espiral interior onde funda outra narrativa. Não importa mais o enredo, mas o gesto que irrompe dessa nova forma: a partida para dentro de si mesma. Esta estratégia foi muito bem descrita por Michel Foucault (1987), ao analisar a pintura do quadro "*As meninas*" de Diego Velásquez, Foucault chama a atenção para o deslocamento do motivo central do quadro: as meninas.

O modelo organizador, utilizado pela escritora num primeiro momento, mostra a moldura e o centro. Em seguida vem o rompimento do modelo tradicional, ou seja, remoção do centro para outro lugar. Análogo ao movimento não convencional de Velásquez a personagem barata, é deslocada do seu centro e o conto perde então sua moldura anterior e se reorganiza.

Esta escolha entre algumas possibilidades privilegia o que chamamos de descentramento da narrativa, conforme aponta Marília Rothier no seu estudo sobre o romance de estrutura complexa. Para a autora “A narrativa de estrutura complexa introduz “*estranhamentos*” nos aforismos, na construção, das frases, na articulação dos personagens e na disposição da massa narrativa” (ROTHIER, 1972, p. 24-25).

Abre-se, então, o caminho para o conto na versão moderna que, segundo Ricardo Piglia “[...] vem de Tchecov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, o Joyce de *Dublinenses*, que abandona o final surpreendente e a estrutura fechada e trabalha com a tensão entre duas histórias sem nunca resolvê-las” (PIGLIA, 1994, p. 39).

Piglia em seu ensaio “Teses sobre o conto” afirma que debaixo de uma história há sempre outras histórias, sendo que a história secreta é contada de maneira cada vez mais alusiva, mas que paradoxalmente ilumina algo oculto e traz à superfície a verdade oculta, acabando por revelar a forma do conto. Em alguns textos de Clarice embora ainda haja uma “história secreta” para ser contada, a escritora tenta lutar para se desvencilhar deste peso. Não há o desejo de se encontrar uma verdade oculta. A narradora - personagem não acredita nesta possibilidade. Ela busca o desenredo da história, mas que paradoxalmente retoma o mesmo lugar da partida que Clarice procura “Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que, no entanto, dá a pressentir uma ordem subjacente”, como registra em *Água viva*. (LISPECTOR, 1976, p. 29)

A história que aparentemente teima em se fechar exige um esforço criativo assim que recomeça. Nesta circularidade “*A quinta história*” aponta para uma visão do universo (conto) que se fecha, mas onde a dinâmica do tempo busca superar qualquer tentativa de paralisação.

A elaboração do texto “*A quinta história*” mostra este modo particular *como* Clarice realiza algumas de suas narrativas. Narrativa concêntrica que se enrosca para um mergulho onde a dispersão tem um lugar privilegiado em detrimento da ação. A aproximação lenta e gradual do que quer se aproximar. A terceira narrativa ilustra então esta entrada da narrativa no universo interior. A narradora-personagem “Vai indo até o ponto em que de madrugada, acorda e ainda

sonolenta atravessa a cozinha” [...] até o ponto em que se descobre como uma feiticeira na orgia do escuro de sua área de serviço. A visão da morte das baratas acorda sua alma interior, o de dentro delas (das baratas) endurece, transformando-as em estátuas ou as últimas vítimas de Pompéia.

A quarta narrativa segue esse mesmo processo de construção, chegando ao seu limite:

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. (LISPECTOR, 1990, p.84)

Diante da noção de conto, noção tradicional, não mais cabível neste caso, Roland Barthes empresta-nos a possibilidade de criar outra noção de texto plural, isto é, um conceito mais elaborado que se encontra no capítulo "Da obra ao texto" em *O rumor da língua* (1988).

Sabemos agora que o texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a mensagem do Autor - Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1988, p. 68-69).

O texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (ou melhor, é Texto pelo fato de o saber).

[...] o Texto não pode parar, seu movimento constitutivo é travessia.

O Texto é dilatatório; o seu campo é o significante; a lógica que regula o Texto não é compreensiva (definir "o que quer dizer a obra"), mas metonímica. (BARTHES, 1988, p. 73-74)

O Texto em Clarice se define então como um tapete de muitos fios, cheios de citações, do autotexto que sugerem sempre mudanças no ato de fiar. O tecido se arma pelo avesso, onde o esboço do desenho aparece enleado em tantos fios que não se pode enxergar. Ao tentar estampar a ideia, Clarice esgarça o tecido ao invés de fechá-lo. Este gesto funda o princípio novo que, colocado em transparência, faz aparecer o Texto. A autora tece no *in* ou no *des*, substituindo a

ideia do texto totalmente acabado. As metamorfoses ocorrem de um texto para outro. Há sempre que se retomarem as histórias, se refazer o percurso e ir adiante, sem fim...

Os fios que sustentam esta narrativa são múltiplos, o que de certa forma nos sugere uma rede que começa a se armar no fundo do texto. O texto é terreno movente, aonde outros possíveis tecidos vão se tramando silenciosamente.

Escritos posteriormente<sup>2</sup> "*A quinta história*", reencontraremos o enfrentamento desta mesma questão: a obsessão por abrir uma fenda entre o vivido e o impensado também presente no conto "Mineirinho":

Meu erro é o modo como vi a vida se abrir em sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva. Em Mineirinho se rebentou o meu modo de viver. (LISPECTOR, 1979, 102)

Foi talvez por tudo o que contei, misturado e em seu conjunto, que escrevi a composição que o professor mandara ponto de desenlace dessa história e começo de outras. (LISPECTOR, 1990, 15)

Só que naquela época eu estava começando a "tirar moral das histórias", o que, se me santificava, mais tarde ameaçaria sufocar-me em rigidez. (LISPECTOR, 1990, p. 16).

Faltava-lhes o peso de um erro grave, que tantas vezes é o que abre por acaso uma porta. (...) a simetria lhes era a arte possível (LISPECTOR, 1990, p. 94).

A beleza de Brasília são as suas estátuas invisíveis. (LISPECTOR, 1979, p. 37)

A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. (LISPECTOR, 1990, p. 107)

E dá-me o desejo que é a mola da vida animal (LISPECTOR, 1980, p.77).

Em outro conto de Clarice "Os desastres de Sofia" do livro *A legião estrangeira*, percebe-se o mesmo movimento de deslocamento: agora evidenciando a trama e o propósito de como tecê-la.

---

<sup>2</sup>Estes textos foram publicados pela primeira na revista *Senhor* em 1962/1963 e depois no livro *A legião estrangeira* (1964) como uma segunda parte do livro que se chamava *Fundo de gaveta*. As citações que se seguem são do livro *Para não esquecer* (1979), nome dado à nova edição de *Fundo de gaveta* e que foi desmembrado de *A Legião Estrangeira*, também republicado separadamente pela editora Ática.

Sofia (aquela que só - fia) uma menina que desafia o tempo seu professor, tentando mudar sua postura tradicional no modo de dar aulas. Quando o professor propõe que se faça uma narrativa com começo, meio e fim ela o desafia e escolhe contar o que não está à vista. Atravessando o visível, através da modificação do enredo, ela tenta encontrar outra maneira de contar uma mesma história. A desobediência de Sofia ao modelo revela a postura transgressora da narradora que funda sua teoria “tecendo outra trama” no tapete de sua escritura.

Clarice tenta captar um objeto, uma sensação e manter a intensidade de sua captura, num estado que Félix Gattari (1986) chama de *grasping*, isto é, num estado de crispção existencial. Há uma cartografia das formações subjetivas que a diferenciam de outros processos existentes. Esta manifestação funcionaria como uma *desterritorialização* que segundo Guattari, “[...] serve para mostrar como os territórios originais se abrem, isto é, se desfazem a todo o momento”. (GUATTARRI, 1986, p. 323).

Neste caso o território novo seria aquele que Clarice encontra através do movimento de deslocamento do nível da superfície do conto, fazendo afundar o território anterior e emergir novos territórios.

No último trecho da narrativa cria-se um impasse. A tensão, mencionada por Piglia aparece como resultado do embate entre o desejo e a norma.

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 diz adeus, e certa de que qualquer escolha seria o sacrifício: eu ou a minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: “esta casa foi dedetizada”. (LISPECTOR, 1990, p.84)

O movimento de recuo da personagem que escolhe dedetizar sua casa revela a necessidade de se romper com o molde interno. A metáfora do desencontro entre o prazer e a norma está clara. Romper com o estabelecido seria o atrevimento, a desobediência como pivô do singularizar-se.

Mas logo a seguir outra possibilidade é lançada no imaginário do leitor: A quinta história chama-se “Leibnitz e a transcendência do amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me das baratas.

A necessidade de se libertar ou comungar através da barata é a grande metáfora da obra de Clarice, criando aquela tensão tão necessária atingir o ápice da reflexão sobre a arte e a vida. O jogo entre aceitar o molde ou não, é ofertado a nós leitores. A narradora nos delega no final o poder dado à Sherazade: não interromper ao fio da história, mas começarmos outras histórias para não morrer.

Em escritos da época ou posteriores a esse conto reencontramos sempre o enfrentamento desta mesma questão: a obsessão pelo rompimento do “molde interno” que continua sua trajetória de forma ascendente e interrogativa.

O impasse é pouco a pouco assumido de um texto para outro até a barata ser sacrificada e dar lugar àquela que deseja fazer a “travessia do [seu] oposto”, conforme Olga de Sá (1993). Temos então o nascimento do romance *A paixão segundo G.H* (1979).

Estas conexões entre os textos novos e mais antigos são *redes* essenciais para composição de novos sentidos que vão compor os "cacos de um vitral" clariceano. (o grifo é meu)

O desejo de destruição do sentido é substituído pelas suas múltiplas possibilidades: o texto se lança numa abertura utópica para dar futuro ao passado. Embora aposte na reconstituição da totalidade do real, somente é possível traduzir com os resíduos. Esta radicalidade se expressa então, pelo abandono da busca do sentido: Clarice busca atravessar o texto e a vida, empreende uma viagem para além do texto, extrapolando seu próprio limite. O mergulho no ilimitado, recuando as fronteiras do texto e da palavra. Ao torná-los menos inteligíveis, tenta eliminar o cerceamento e o peso da tradição. A orgia do pensador, alguém disse: é pensar além, isto é, ultrapassar qualquer referência num estado de "além - paradoxo".

A busca é interminável e em *“Liebnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”*, Clarice deixa o fio da última história. Outro mistério nos será dado desvendar...

Neste texto, teoria e ficção estão imbricados de tal modo que a história não desmente à teoria, nem a teoria à história. Haveria ainda outras histórias para se contar e a próxima poderia chamar-se: *“A arte de transcender através da matéria barata”*.

## Referências

- BARTHES, Roland. **Rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOSI, Alfredo. "Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo". In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1978, pp.7-22.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987. p. 19-31.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micro política: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Água viva**. São Paulo: Círculo do livro, 1976.
- \_\_\_\_\_. **A paixão segundo G H**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- \_\_\_\_\_. Desastres de Sofia. In: **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1990: p.11-25.
- \_\_\_\_\_. Os obedientes. In: **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1990: p. 89-95.
- \_\_\_\_\_. Mineirinho. In: **Para não esquecer**. São Paulo: Ática, 1979: p. 101-103.
- \_\_\_\_\_. Brasília: cinco dias. In: **Para não esquecer**. São Paulo: Ática, 1979, p. 34-52
- \_\_\_\_\_. O relatório da coisa. In: **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980, p. 75-82.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 37-41.
- REVISTA SENHOR. Rio de Janeiro: editor **Senhor**, v.38, abril, 1962.
- ROTHIER, Marília Cardoso. Contribuições para uma análise da narrativa de estrutura complexa. In: **Revista Littera**, Rio de Janeiro: Griffó, n.10, 1974, p. 31-45.
- SÁ, Olga. **A travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1993.