

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Yandara Virginia Ribeiro Costa Moreira

**Clarice Lispector: criar é desobedecer**

Juiz de Fora  
2015

Yandara Virginia Ribeiro Costa Moreira

**Clarice Lispector: criar é desobedecer**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

André Monteiro Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora

2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Moreira, Yandara Virginia Ribeiro Costa.  
Clarice Lispector : criar é desobedecer / Yandara Virginia Ribeiro Costa Moreira. -- 2015.  
89 f.

Orientador: André Monteiro Guimarães Dias Pires  
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2015.

1. Clarice Lispector. 2. Desobediência . 3. Literatura e Filosofia. 4. Fundo. 5. Superfície. I. Pires, André Monteiro Guimarães Dias , orient. II. Título.

Yandara Virginia Ribeiro Costa Moreira

**Clarice Lispector: criar é desobedecer**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em    /    /    .

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires (orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Rosane Preciosa Sequeira (membro interno)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Alberto Pucheu Neto (membro externo)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva (suplente interno)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (suplente externo)  
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

## **Agradecimentos**

Aos meus pais José Eduardo e Amélia, e a muito querida irmã Láisa, pelo apoio incondicional.

Ao meu companheiro de vida Wallace, pelo amor e paciência constantes.

Ao orientador André Monteiro, por ser um pensador que me fez descobrir minhas potências singulares de criação e me ensinou errar as tradições.

Aos professores Alberto Pucheu e Rosane Preciosa, por tornarem a banca examinadora um encontro de afetos.

Aos colegas de trabalho e alunos do Colégio Pedro II do *campus* Engenho Novo II, pela carinhosa acolhida e respeito ao meu processo de pesquisa e escrita da dissertação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da UFJF, pela inestimável contribuição na minha formação acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de estudos de Mestrado.

*É preciso aprender a ficar submerso  
por algum tempo. É preciso aprender.  
Há dias de sol por cima da prancha,  
há outros, em que tudo é caixote, vaca,  
caldo. É preciso aprender a ficar submerso  
por algum tempo, é preciso aprender  
a persistir, a não desistir, é preciso,  
é preciso aprender a ficar submerso,  
é preciso aprender a ficar lá embaixo,  
no círculo sem luz, no furacão de água  
que o arremessa ainda mais para baixo,  
onde estão os desafiadores dos limites  
humanos.*

Alberto Pucheu

## Resumo

Objetivou-se realizar uma leitura crítica de vários textos de Clarice Lispector, sobretudo contos e romances, a partir dos quais se notou uma afirmação da desobediência, principalmente aos domínios disciplinares da literatura e da filosofia e às regras canônicas de uso da linguagem. A escritura clariciana propõe essa estratégia de criação como necessária à liberação da vida em sua manifestação mais potente e impessoal. Para Clarice, portanto, a literatura se constitui como uma prática extrema e arriscada, porque requisita uma aproximação com intensidades desterritorializantes: o risco é desejar dar um passo fora do senso comum, do reconhecível; escapar das leis da língua; viver escrever intensamente; capturar a realidade do devir. A figuração desse pensamento foi percebida, de modo concentrado, no conto “Os obedientes”, do livro *Felicidade Clandestina*, texto cujas imagens relativas à profundidade e à superfície podem remeter a uma criação filosófico-conceitual a respeito da vida e do real. Essa escrita, interdisciplinar e intensiva, praticada por Clarice Lispector abriu espaços de encontros com outros criadores de pensamento, entre eles Roberto Corrêa dos Santos, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Roland Barthes, Suely Rolnik, Nietzsche, Alberto Pucheu e André Monteiro.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Desobediência. Literatura e Filosofia. Fundo. Superfície.

## Abstract

Our objective inside this work was to critically read several texts by Clarice Lispector, most of them short stories and novels, from which was possible to see the affirmation of the indiscipline as a creative strategy. Through the experience of transgression – specially to the disciplinary boundaries of literature and philosophy, and to the canonical rules of the language –, Lispector's writing presents indiscipline as a necessary condition to the release of life in its most potent and impersonal form. To the writer Clarice Lispector, therefore, literature is an extreme and risky practice because it demands the proximity to non-territorial intensities: the risk is to desire to step outside the common sense, what can be recognized; escaping from the language rules; living and writing intensely; capturing the reality of *devir*. The image of this line of thinking can be seen mostly in the short story “Os obedientes”, published in the book *Felicidade Clandestina*. The images related to the deepness and the surface inside this text can be related to a philosophical and conceptual creation concerning life and reality. Lispector's intensifying and interdisciplinary writing made it possible to create connection and encounters with some other thinkers, e.g., Roberto Corrêa dos Santos, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Roland Barthes, Suely Rolnik, Nietzsche, Alberto Pucheu and André Monteiro.

**Keywords:** Clarice Lispector. Indiscipline. Literature and philosophy. Bottom. Surface.

## Sumário

<b>Metainrodução: começar pelo meio.....</b>	<b>8</b>
<b>O Texto desobedece.....</b>	<b>18</b>
<b>A vida desobedece.....</b>	<b>42</b>
<b>A literatura desobedece.....</b>	<b>65</b>
<b>Conclusão provisória.....</b>	<b>83</b>
<b>Referências.....</b>	<b>86</b>

## Metainrodução: começar pelo meio

O método tradicional de criação de uma introdução – ao menos o que se instrui a alunos que procuram se inserir na pós-graduação ou já se dedicam formalmente a trabalhos acadêmicos – costuma ser escrevê-la por último, quando o texto já foi encerrado e há condições de realizar uma espécie de inventário, no qual é possível elencar o que está por vir. Eis o comando de exigência para formular uma introdução:

Além dos requisitos básicos da introdução – dar ao leitor uma ideia clara e concisa do assunto, delinear sucintamente o plano de trabalho e indicar-lhe o propósito –, é de praxe, é mesmo, às vezes, uma injunção fazer-se referência ao que se costuma chamar *status quaestionis* (estado da questão), *i.e.*, mencionar outros estudos, pesquisas e conclusões relacionados com o assunto em pauta. Também, nas dissertações científicas, é comum declarar na introdução se os resultados e conclusões são definitivos ou se constituem apenas subsídios para ulteriores estudos (GARCIA, 2006, p. 411).

O sentido mais próximo de uma introdução, de inaugurar algo, de abrir-se para uma novidade, já parece perdido, uma vez que, ao invés de ter sido efetivamente vivida como introdução textual para quem escreve, ela foi obrigatoriamente concebida como um tópico protocolar da metodologia de pesquisa. A introdução foi, portanto, montada e mostrada como tal, em função da necessidade de se ordenar a atividade exercida pelo aluno e facilitar o acesso do texto ao leitor. Produzimos uma ordem verossímil da pesquisa, dando o nome de “início” ao que não foi criado no início e nem poderia sê-lo, tendo em vista que as criações (inclusive as acadêmicas, por que não?) que se queiram potentes não conseguem manter as suas forças organizadas.

As versões tradicional e experimental de uma introdução nos parecem questionáveis: a primeira é executada no fim do processo de escrita, mas mantém uma aparência de introito, porque abre o texto e é nomeada como tal; a segunda, por sua vez, se propõe a ser uma genuína inauguração de uma pesquisa, o que não deixa de se constituir como uma aparência, dada a dificuldade de constatar as primeiras motivações de uma pesquisa, tantas são as suas origens, tantos são os seus vetores.

Se construímos uma introdução, cujo princípio organizador exige a ativação da memória do visível – pela necessidade de relembrar o caminho percorrido na elaboração da pesquisa, registrar esse caminho de modo ordenado e fazer da introdução uma parte dessa ordem – estamos no âmbito de uma temporalidade sequencial, linear, em que cada subdivisão

do trabalho irá refletir os fatos da pesquisa visivelmente delineados e posicionados de modo a favorecer a sua suposta clareza, a sua suposta eficiência científica. Parece ser esse o raciocínio comumente usado para criar uma introdução, fazendo dela o ponto zero de uma régua numerada, na qual os saberes serão anunciados e medidos, em suma, serão historicizados numa breve cronologia.

A introdução, por sua intenção de relatar os fatos pretéritos da pesquisa, assemelha-se, em certa medida, ao discurso de uma narrativa histórica, que “pretende relatar ‘aquilo que se passou **realmente**’” (grifo nosso) (BARTHES, 1984. p. 163). Segundo Roland Barthes, no referido discurso, o alcance de um “real concreto” surge como uma justificativa suficiente para a existência de descrições detalhadas, que não mostram nenhuma funcionalidade, nenhuma significância relevante. Apresentar ou introduzir, nesse sentido, pode vir a ser um caso manifesto da atuação de um “imperativo realista”, nas palavras de Barthes. Isso porque, nessa parte da monografia, o processo de realização da pesquisa torna-se um referente a ser descrito com exatidão, e essa mesma exatidão é a única razão que justifica a introdução. “Tudo isso diz que o ‘real’ é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de ‘função’ [...]” (1984, p. 163).

Todas as aspas com que Barthes marca a palavra “real” apontam para a relativização a respeito da ideia de real. Demonstra-se, assim, que quando estamos lendo um texto cujo significado é eliminado em proveito apenas do referente, ou seja, quando o texto faz parecer que existe uma ligação direta entre significante e referente – como é o caso da introdução que, conforme dissemos, tem a pesquisa como seu referente a ser “diretamente” descrito – produz-se um “efeito de real”. Certamente esse efeito não é o real, mas uma falácia das metodologias tradicionais que, em nome de uma “plenitude referencial” (1984, p. 165), propõem que a introdução, ao fazer uma amostra do percurso da pesquisa, sofra um esvaziamento de significado. Nenhum sentido a ser construído, apenas a necessidade de descrever “objetivamente” o que se passou na pesquisa e de autenticar o “real”, é o que resta à introdução:

**A “representação” pura e simples do “real”, a relação nua “daquilo que é” (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido;** [...] na ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao “concreto” (naquilo que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, aos comportamentos) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente (grifo nosso) (1984, p. 163).

Ora, não seria esse o objetivo tradicionalmente visado em uma apresentação de qualquer trabalho de pesquisa? Detalhar, mesmo que não exaustivamente, mas ainda assim,

detalhar, resumir, relatar, representar “concretamente” o “real” pesquisado? A introdução, como parte de uma dissertação, é escrava da vontade de ordenar, de dar uma unidade a um trabalho cuja pluralidade irreduzível de sentidos não se deixa representar em um texto introdutório moldado conforme manda a tradição acadêmica.

Uma descrição do “real” pesquisado requer uma “cronologia de fatos” que, conforme explica Suely Rolnik, “se dá no plano das figuras, visíveis e representáveis, as quais podem ser apreendidas numa sequência linear” (2012). Buscamos, ao contrário, seguir uma outra temporalidade, cujo funcionamento se dá segundo uma outra lógica:

Podemos designar esta lógica por vários nomes, dependendo do aspecto que queremos destacar. Por exemplo, podemos chamá-la de “genealogia”, se considerarmos que se trata da lógica de uma gênese, no sentido não de uma causa, mas de processo de constituição; podemos chamá-la de “cronogênese”, se considerarmos que se trata da lógica da gênese do próprio tempo, na medida em que são como que linhas de tempo que se abrem, estas múltiplas e imprevisíveis direções em que se vai produzindo a realidade. Podemos também chamá-la de “heterogênese”, nos utilizando de uma noção inventada por Guattari, se consideramos que a diferença que se produz como efeito das composições que vão se formando é disparadora de um devir. Em outras palavras, heterogênese no sentido de que a gênese do devir é sempre uma diferença e que o devir é sempre um devir-outro (ROLNIK, 2012).

Levando em conta essa outra temporalidade, abrimos espaços maiores de atuação para uma memória do invisível, ainda segundo Rolnik, “uma memória que se faz em nosso corpo, [...] em seu estado invisível, onde o corpo integra aquela textura [...] que se compõe das misturas dos mais variados fluxos, de onde se produzem as diferenças que engendram os devires, devires da própria textura” (2012). Para dar conta da memória da pesquisa, realizada durante mais de dois anos, não foi convocado apenas o nosso corpo em seu estado organizado, orgânico, racionalizante – capaz de forjar os pontos de partida e de chegada, origem e resultado da dissertação – mas também, e talvez sobretudo, um corpo sensível que permanece em movimento de tornar-se, de outrar-se. Trata-se de um retorno ao passado, mas sem concebê-lo como já existido, passível, assim, de ser representado numa introdução que promova um escalonamento linear dos fatos da pesquisa. Ao invés de nos organizarmos segundo o princípio que afirma “esse foi o saber alcançado”, tentamos nos (des)orientar pela noção de “com esse saber permanecemos em devir” ou “esse saber nos afeta e nos força continuamente a criar”. Rememorar o que aconteceu no trabalho de pesquisa é, portanto, encontrar incessantemente novos afetos, ser atravessado por devires outros e ser convocado a criar.

Em uma crônica intitulada, não por acaso, “Lembrança da feitura de um romance”,

Clarice Lispector elabora uma reflexão que poderia servir como introdução a todos os seus trabalhos criativos. Isso não apenas porque ela não especificou qual romance era alvo de seu comentário, o que nos permite alargar a sua reflexão, mas também porque ela parte de uma “lembrança” do seu processo de criação, ou seja, ela tenta expor o seu método, apresentar a sua forma de organização após ter criado a sua literatura. É esse, afinal, o papel que a introdução exerce, ativando uma memória de como se deu a escrita. Vejamos que tipo de memória Clarice acionou:

O livro foi se levantando por assim dizer ao mesmo tempo, emergindo mais aqui do que ali, ou de repente mais ali do que aqui: eu interrompia uma frase no capítulo 10, digamos, para escrever o que era o capítulo dois, por sua vez interrompido durante meses porque escrevia o capítulo 18. Esta paciência eu tive: a de suportar, sem nem ao menos o consolo de uma promessa de realização, o grande incômodo da desordem. Mas também é verdade que **a ordem constrange** (grifo nosso) (LISPECTOR, 1999, p. 285).

O discurso dominante das introduções costuma constranger a criação ao impor que esse momento de inauguração da pesquisa se destine exclusivamente a tratá-la como um passado estagnado a ser colocado em sequência. Uma vez supostamente encerrado o processo criativo da dissertação e alcançada a finalidade pretendida, com a aplicação de um método bibliográfico, caberia à introdução o mero decalque sumário: lembrar, resumidamente, o que foi feito, ordenar os fatos da pesquisa em linha reta, obedecer a regras para que a verdade científica seja objetivamente revelada.

A introdução ocupa, portanto, o lugar de anunciar uma ordem e também integra uma ordem. Se, como afirmou Clarice, “a ordem constrange”, a introdução padece de um duplo constrangimento. Além de ser parte de uma ordenação externa, porque precisa necessariamente representar a abertura da dissertação, ela também é constrangida em sua construção interna, porque precisa seguir regras de composição bastante específicas, conforme já apontamos anteriormente, fazendo atuar uma memória factual-linear sobre a feitura da pesquisa.

As metodologias de pesquisa tradicionais constroem a criação porque propõem uma teleologia, na qual existe uma promessa de alcance do saber, o *télos* bem definido, desde que sejam sacrificados quaisquer signos da desordem, ou seja, todos os movimentos de criação, que não acontecem linearmente, são disfarçados ou omitidos em nome de um ideal de acabamento da pesquisa. É o que diz André Monteiro, em parceria com Roland Barthes:

Barthes nos mostra claramente que se a linha reta do método tradicional nos leva a uma ilusão (através dela nos desviamos de nós mesmos, das possibilidades impensadas da nossa força), ele (método) constitui, não um meio para se chegar à “verdade científica”, mas um discurso que disfarça o movimento (vale dizer, a perspectiva) que o produz para se apresentar como algo neutro, autônomo e inquestionável (2013).

Os sintomas desse modo de saber manifestam-se sobremaneira na introdução e também na conclusão, partes do trabalho monográfico que respondem imediatamente a uma instrução primordial da elaboração da pesquisa: que ela “se exponha, mas não se escreva” (BARTHES, 1984, p. 97). Segundo o pensamento barthesiano, o pesquisador fica dividido em um dilema:

Ou falar do Texto segundo o código convencional da escrita, quer dizer, ficar prisioneiro do “imaginário” do cientista, que se quer, ou, o que é pior, que se crê exterior ao objeto de seu estudo e pretende, com toda inocência, com toda segurança, colocar a sua própria linguagem em posição de exterritorialidade; ou então ele próprio **entrar no jogo do significante, no infinito da enunciação, numa palavra “escrever”** (o que não quer dizer simplesmente “escrever bem”), retirar o “eu”, que ele acredita ser, da sua concha imaginária, desse código científico, que protege, mas também engana, numa palavra, **lançar o sujeito através do branco da página, não para o “exprimir” (nada a ver com a “subjetividade”), mas para dispersá-lo**: o que é então transbordar o discurso regular da pesquisa (grifos nossos) (1984, p. 98).

Foi Clarice Lispector quem nos demonstrou a dificuldade de impor um funcionamento progressivo, com início, meio e fim bem marcados, para qualquer texto, inclusive o acadêmico, que seja criado como proliferação de ideias: dissertar enquanto apareciam acúmulos que não se deixavam enrijecer numa ordem, porque eram constantemente irrigados por afetos decorrentes das leituras do texto clariciano. As superfícies conceituais, que alcançamos provisoriamente, foram territórios onde pudemos achar uma inteligibilidade; encontrar alguns solos de descanso e preparo, pois logo eles eram desfeitos e nos víamos novamente mergulhados nas intensidades ocasionadas por Clarice; e nos víamos novamente sofrendo a violência de pensar:

Só se pensa quando se é forçado a fazê-lo. O pensamento, desta perspectiva, não é fruto da vontade de um sujeito já dado que quer *conhecer* um objeto já dado, *descobrir* sua verdade, ou adquirir a *saber* onde jaz esta verdade; o pensamento é fruto da violência de uma diferença posta em circuito, e é através do que ele *cria* que nascem tanto verdades quanto sujeitos e objetos (ROLNIK, 2012).

Esses solos de descanso foram momentos intermitentes de leitura e escrita, nos quais foi possível teorizar, formular hipóteses, redigir a dissertação. Chamamos isso de descanso não no sentido corrente de interrupção da atividade intelectual e autorização consciente do

corpo a um relaxamento físico; o sentido de descanso, aqui, é o descanso do confronto com intensidades, quando outra dimensão do corpo – a que se deixa vulnerável às intensidades desterritorializadoras – se fazia menos presente para que criássemos algum território, ainda que sempre provisório em função do retorno da forte atuação da referida dimensão.

Explicando de outro modo: a investigação acadêmica costuma fazer parecer que a pesquisa adveio exclusivamente da percepção à qual sabemos atribuir sentido com nossos recursos de representação habituais. Trata-se da percepção consciente, com a qual conseguimos decodificar o mundo. Em trabalhos dedicados às leituras literárias, essa faculdade é bastante necessária, por exemplo, na sistematização ou discussão de temas pertinentes à obra estudada. Não estamos incólumes, no entanto, a uma outra forma de percepção e nem podemos dela prescindir: trata-se da percepção que nos torna vulneráveis “às forças do mundo, em sua irreduzível alteridade” e que foi denominada de “corpo vibrátil” por Suely Rolnik (2011, p. 11). Clarice Lispector, em *A paixão segundo G.H.*, chama essa percepção de “entranhas vivas”:

Não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava atingindo o misterioso fogo manso daquilo que é um plasma – foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado a isso, eu abandonava a minha organização – para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva (2009, p. 97).

“Corpo vibrátil” ou “olho vibrátil” consiste na capacidade de apreender a alteridade, de vulnerabilizar-se ao outro. Ao atuar, ele nos põe em contato com sensações intransmissíveis pelo sistema de representações de que dispomos e, assim, força a criação de formas de expressão novas para tais sensações (ROLNIK, 2011). Quando criamos as mencionadas formas de expressão novas é que vivenciamos momentos de descanso – descansamos da extrema sensibilidade a forças vivas que nos atravessam nos nossos contatos constantes e aleatórios com outros corpos, humanos e não humanos, para nos dedicarmos à invenção de formas que expressem as emanções do corpo vibrátil. Foram momentos em que, para trazer notícias de uma audição de intensidades ininteligíveis, provocada pelo texto clariciano, nos víamos forçados a pensar e a escrever e encontramos pacientemente o descanso na tradução dessas intensidades.

A literatura de Clarice, justamente por se constituir como um catalisador de contatos com o outro – sons, cores, bichos, seres estranhos, espaços insólitos, palavras em movimento, que potencializam vibrações invisíveis e inorgânicas a serem apreendidas por essa capacidade ultra sensível do nosso corpo –, dificulta a configuração de uma tradução linear para os

estados inéditos experimentados nesses contatos. São resquícios significativos de devires, que não se concentram no encontro com este ou aquele texto, mas transbordam em alguma medida para a própria tentativa de falar sobre este ou aquele texto. Quer dizer, os devires do encontro com Clarice não se restringiram ao assunto da pesquisa, mas avançaram para a própria metodologia da pesquisa, onde também acharam passagens. Ao menos foi o que tentamos fazer, dar vazão para essas forças desreguladoras em todos os âmbitos da pesquisa.

Podemos, portanto, assumir que neste trabalho o corpo vibrátil se fez presente, não porque ele possa ser controlado, ou a nossa vontade consciente tenha escolhido recorrer a ele ou não recorrer. Inexoravelmente o corpo vibrátil atua. Admitimos a tentativa de abrir-lhe espaço, de não o constranger, de não obedecer às metodologias vigentes.

O que nos educou para essa modalidade de pesquisa sem dúvida foi a metodologia do devir a que Clarice Lispector mostra-se adepta ao expor a sua preferência de começar pelo meio. Ela a afirma tanto numa entrevista, datada de 1972: “– Mas eu sempre começo tudo como se fosse pelo meio. Deus me livre de começar a escrever um livro de primeira linha. Eu vou juntando notas. E depois vejo que umas têm conexão com as outras, e aí descubro que o livro já está pelo meio...” (apud ROCHA, 2011, p. 69); quanto no atemporal *A hora da estrela*, quando o narrador Rodrigo S. M. diz: “Vou agora começar pelo meio dizendo que – [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 24). Começar pelo meio é permitir que o percurso de um texto, seja ele literário, seja ele crítico dissertativo, seja definido na sua capacidade não de delimitar uma origem prevista e sinalizar uma conclusão previsível, mas sim na sua capacidade de entregar-se ao próprio percorrer, conforme nos diz Gilles Deleuze:

Ora, hoje se vê que o movimento se define cada vez menos a partir de um ponto de alavanca. Todos os novos esportes – surfe, windsurfe, asa delta – são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, “chegar entre” em vez de ser origem de um esforço (1992, p. 155).

Podemos potencializar aquilo que a etimologia do vocábulo “método” nos apresenta. Derivada do grego, *metá* – que é costumeiramente traduzido como “depois”, “em seguida” – e, somada a *hodós* – que, por sua vez, significa “caminho”, “via” – a palavra “método” pode significar “caminho para um fim”, “caminho sucessivo, que leva a um depois”. *Metá*, no entanto, também tem a acepção de “entre”, “através de”, o que aponta uma outra significação para método: “caminho para o entre”, “caminho para a duração do caminho” (MONTEIRO, 2013).

Em decorrência desse processamento não teleológico, para o qual o texto clariciano

nos educou, conforme havíamos dito, também tivemos dificuldade para fixar divisões por capítulos e subcapítulos na dissertação. Compreendemos que a literatura de Clarice é dotada de um movimento muito particular, que nos fazia flunar pelos escritos e recuperar conexões não necessariamente – e quase nunca – presentes em um único texto. No entendimento de Roberto Corrêa dos Santos,

A harmonia e o extremo vigor – fossem esses os termos para designar o resultado do trabalho de Clarice – vêm do arranjo, de seu arranjo inigualável. Do **arranjo de estilhaços escriturais** que retornam sempre, renovados porque reditos. O circuito desse movimento de retorno, quase obsessante, por seu processo singular de rotação, dá existência à coisa que – quando em nossas mãos e sob nosso olhar – chamamos de sua literatura (grifo nosso) (2012, p. 25).

A divisão que o leitor encontrará aqui – “o Texto desobedece”, “a vida desobedece” e “a literatura desobedece” – configura-se mais como uma falsa compartimentação temática do que como uma divisão que deva ser rigidamente respeitada, sobretudo na sua ordem de aparição. Dividimos Texto, vida e literatura para seguir alguma cartografia que nos conduzisse por entre o “arranjo de estilhaços escriturais” de Clarice. O esforço, no entanto, é inócuo, uma vez que a relação entre Texto, vida e literatura é absolutamente próxima e imbricada.

O Texto, de acordo com Roland Barthes, é uma prática que traz consigo possibilidades de exercício de uma interdisciplinaridade potente, pois estabelece relações entre disciplinas em que uma não ofusca a outra – Clarice filósofa, pop-filósofa. Clarice e sua literatura atravessada por um devir-filosófico, que a torna outra coisa, nem escritora, nem filósofa.

A vida, no sentido pensado por Deleuze, diz respeito à pura imanência, que Clarice narrou em várias histórias e fez atravessar por vários personagens e, recorrentemente, denominou essa vida de “fundo” e de “real”, associando-a a um espaço onde não há seres e objetos discerníveis, mas apenas uma vida indefinida, impessoal – Clarice vitaliza, pop-filósofa. Clarice encena proposições conceituais, desguarnece as fronteiras entre literatura e filosofia.

Literatura, também no sentido pensado por Deleuze, aponta para o processo de minoração da língua, já que Clarice cria uma sintaxe própria, levando a língua a uma experiência do limite – Clarice pratica um estilo, pop-filósofa. Clarice faz a língua crescer pelo meio, coloca-a em desequilíbrio e dá conta de combater a sintaxe dominante (maior) subvertendo-a em seu próprio interior, jogando com seus próprios recursos.

Texto, vida e literatura, em Clarice, são, em última instância, uma coisa só: puro devir, contato com a vida imanente, acesso às profundezas vitais inomináveis. E essa vida, liberada por entre os estratos da literatura, afirma uma desobediência à insistente tentativa humana de a

tudo conferir uma ordem. Eis o primordial ponto de contato entre Texto, vida e literatura: é na desobediência que expandem suas intensidades e descobrem as suas máximas potências criadoras. Daí a escritura, para Clarice Lispector, ser um modo de existência ou uma maneira de criar vida onde ela está aprisionada: “[...] quando escrevo não acho que esteja roubando minutos a vida. Afinal, escrever é viver também” (apud ROCHA, 2011, p. 49), foi o que disse a escritora.

Assim Clarice Lispector atraiu encontros singulares que aqui registramos. A acepção de encontro vem de Deleuze, quando ele afirma que um encontro é muito semelhante a um devir, um efeito que se passa entre dois termos:

não é um termo que se torna outro, mas **cada um encontra o outro**, um único devir que não é comum aos dois, já que eles têm nada a ver um com o outro, mas que está entre os dois, que tem a sua própria direção, um bloco de devir, uma evolução a-paralela (grifo nosso) (DELEUZE; PARNET, p. 15).

Estamos aludindo, portanto, ao encontro de acontecimentos e de ideias que pode ser percebido entre Clarice e muitos criadores de pensamento – como Roberto Corrêa dos Santos, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Roland Barthes, Suely Rolnik, Nietzsche, Alberto Pucheu, Machado de Assis, André Monteiro, entre outros – e que demonstraram, nas suas próprias práticas de escrita, como um texto pode nascer pelo meio.

Se encontros são como devires, como demarcar todas as referências bibliográficas milimetricamente, se o nosso corpo sente/percebe/ouve/lê forças que não registram suas origens ou que forjam origens? Quantas vezes fizemos citações que, muito embora remetessem devidamente a um nome registrado nas referências, tal nome não dava conta de representar uma origem do texto, ao contrário, era apenas uma falsa unidade a se expandir em tantas outras origens, desde aulas assistidas na graduação até meras conversas trocadas em situações não reconhecidamente acadêmicas?

Foi com o rigor de quem afirma o devir que Suely Rolnik realizou uma espécie de não-citação bibliográfica no memorial com o qual concorreu para o cargo de professor titular da PUC-SP. Entre as notas e referências bibliográficas, Rolnik assim se coloca na nota de número 10, que faz remissão a uma frase citada no corpo do texto: “Esta ideia é de Jorge Luis Borges, mas não lembro de onde a tirei e nem qual é exatamente sua forma original” (ROLNIK, 2012). Admitir isso, apesar das exigências formais de um memorial, é acatar o que se defende como trabalho de pensamento na própria metodologia das práticas acadêmicas, questionando seus padrões dominantes e tantas vezes enrijecedores.

Não defendemos, no entanto, a destruição de todas as regras, tampouco o desrespeito

às autoridades de pesquisa, mas a abertura de poros que possibilitem vitalizar (criar passagens de vida) os textos dessas autoridades. Nietzsche foi quem nos aconselhou: “Retribui-se mal a um mestre continuando-se sempre apenas aluno. E por que não quereis arrancar os louros da minha coroa? Vós me venerais; mas e se um dia vossa veneração desmoronar? Guardai-vos de que não vos esmague uma estátua!” (2008, ps. 17-18).

Para criar o texto potente de uma pesquisa, ao invés de imitar os mestres, acumulando os seus saberes, tentar ousar com eles, desobedecer aos seus comandos, tornando-nos leitores ruminantes de seus sabores.

## O Texto desobedece

Uma vez que iremos relacionar Literatura e Filosofia, torna-se inevitável aludir à noção de interdisciplinaridade, que, aqui, não se satisfaz com o entendimento do mero confronto de saberes. As relações interdisciplinares que desejamos notar desobedecem ao habitual esquema em que um assunto é tomado para esclarecer o outro; e desfazem a simples solidariedade entre disciplinas, como quer Roland Barthes, “em proveito de um objeto novo, de uma linguagem nova, que não estão, nem um nem outro, no campo das ciências que se tencionava tranquilamente confrontar” (1984, p. 71). Um “embaraço de classificação”, para usarmos uma expressão barthesiana, atinge essas disciplinas e gera o objeto novo, que Barthes denomina “Texto”.

Deslindando o Texto de Clarice Lispector, não o classificaremos como “a” Literatura ou “a” Filosofia. Indisciplinaremos essas disciplinas para pensar uma interdisciplina:

se toda disciplina potente – vale lembrar, favorável à vida – entra em um “textual” jogo interdisciplinar, ela, também, necessariamente e paradoxalmente, se faz indisciplina. Chamo indisciplina a capacidade que uma disciplina possui de se livrar da própria corcunda, tornando-se, conosco, dançarina. Tornando-se uma disciplina que nos convida a fazer dela nosso dever de casa (nosso treino diário com ela, nosso saber habitá-la) e, simultaneamente, nosso devir de casa [...]. Tornando-se, a um só tempo, disciplina-indisciplina: corpo-singularidade, corpo-pluralidade (MONTEIRO, 2012).

O Texto clariciano, na sua salutar indisciplina, é atravessado por um “devir-filosófico que não tem nada a ver com a história da filosofia e passa, antes, por aqueles que a história da filosofia não consegue classificar” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10). Entendemos, com o pensamento deleuziano, que a filosofia não é uma “escola de intimidação que fabrica especialistas do pensamento” (1998, p. 21), mas “um tipo particular de força ou de intensidade [...] que na atualidade se expressa nessas atividades paralelas que são a leitura e a escrita” (LARROSA, 2002, p. 8). Uma filosofia clandestina, efetuada fora de seu lugar autorizado e canonizado, é a exercida por Clarice. Literatura e filosofia articulam, nesse Texto clariciano, zonas de vizinhança nas quais não é possível mais discernir uma e outra disciplina, e algo “entre” as duas as está tornando continuamente indefinidas, “uma” literatura e “uma” filosofia: “O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’ [...]. Mas o artigo indefinido só efetua a sua potência se o termo que ele faz devir é por seu turno despojado das características formais que fazem dizer *o, a*” (DELEUZE, 2011, p. 12).

Em recente publicação, intitulada *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, o

estudioso Evando Nascimento elabora uma advertência acerca desse título, solicitando que não seja feita uma sinonímia entre “literatura pensante” e “filosófica”. Segundo ele, os discursos aos quais recorreu para construção do livro, sobretudo a literatura e a filosofia, são provisórios e visam a abrir espaços a uma nova fala e escrita. “Com Clarice, a palavra *pensamento* perde sua condição exclusivamente filosofante para ser um dado do sentimento-experiência [...]” (2012, p. 36). Ainda de acordo com o autor,

*Quase*, eis a marca da ficção clariciana, entre filosofia e literatura, sem se fixar em nenhuma dessas instituições discursivas, mais além. Pensante, absolutamente pensante, no que o pensamento detém de i-materialidade das águas-vivas, etimologicamente as fontes pulsantes, irruptivas (2012, p. 55-56).

Ressalvamos que a noção de “embaraço de classificação” foi tomada com prudência, sem supervalorização e sem requisição de uma ruptura total das disciplinas. Não se quer destituir a distinção entre os domínios da arte, da ciência e da filosofia que cuidam de tipos específicos de criação:

O que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação a outra. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos. A partir daí, se nos damos essas grandes rubricas, por mais sumárias que sejam – função, agregado, conceito –, podemos formular a questão dos ecos e das ressonâncias entre elas (DELEUZE, 1992, p. 158).

Deleuze chama atenção justamente para dois aspectos que estão implicados na sua concepção de interdisciplinaridade. Por um lado, “há especificidade dos saberes, no sentido de que cada um responde a suas próprias questões ou procura resolver por conta própria e com seus próprios meios problemas semelhantes aos colocados pelos outros saberes” (MACHADO, 2010, p. 14). Por outro, existem ressonâncias entre as disciplinas sem que haja proeminência de umas sobre as outras.

Para Deleuze e Guattari, não se pode conceber a filosofia como disciplina voltada para a reflexão e, a partir disso, aventar uma relação entre filosofia e literatura na qual esta última dependa do saber filosófico, ou nele se transforme, quando pensa sobre si mesma. O escritor de literatura não usa a filosofia e nem se torna filósofo ao realizar uma reflexão literária:

[...] ninguém precisa de filosofia para refletir sobre o que quer que seja: acredita-se dar muito à filosofia fazendo dela a arte da reflexão, mas retira-se tudo dela, pois os matemáticos como tais não esperaram jamais os filósofos para refletir sobre a matemática, nem os artistas sobre a pintura ou a música; dizer que eles se tornam então filósofos é uma brincadeira de mau gosto, já que sua reflexão pertence a sua criação respectiva (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 12).

Tampouco seria possível reservar a experiência filosófica exclusivamente aos professores de filosofia ou aos que buscam alcançar qualquer grau acadêmico em filosofia. É o princípio da “progressividade dos conhecimentos” que costuma autorizar o acesso ao conhecimento segundo critérios que obedecem a uma lógica etária e temática – cursos específicos para iniciantes e avançados, cursos específicos para filósofos e não-filósofos. Segundo Deleuze, que recusa tal princípio, “É filósofo quem se torna filósofo, isto é, quem se interessa por essas criações muito especiais na ordem dos conceitos” (1992, p. 39), o que explica a sua metodologia de ter dirigido um mesmo curso a um público extremamente diversificado, muitas idades, profissões, nacionalidades:

Sempre havia jovens pintores ou músicos, cineastas, arquitetos que demonstravam uma grande exigência de pensamento. Eram longas sessões, ninguém escutava tudo, mas cada um pegava aquilo de que precisava ou aquilo de que tinha vontade, aquilo que podia aproveitar para alguma coisa, mesmo longe da sua disciplina (1992, p. 178).

É necessário, desse modo, levar em conta a insistente relação que o próprio Deleuze estabelece entre a filosofia e outras disciplinas – salientando que essa relação não ocorre para legitimar, por exemplo, o saber artístico segundo o crivo da filosofia ou para explicar a arte através da filosofia. A esse respeito, muito apropriadamente observou o professor português Carlos Mendes de Sousa, quando esclarecia a presença constante de conceitos deleuzianos em seu estudo acerca da obra de Clarice Lispector:

Os textos do filósofo acompanharam quase a par o caminho que se foi percorrendo à volta da obra da escritora brasileira. E se não se pode falar de uma leitura estritamente deleuziana, não se pretende, contudo, que o seu nome apareça como mero amparo de citação, espécie de suporte ilustrativo dos aspectos tratados na literatura de Clarice Lispector. [...] Assinale-se, pois, o nível da apropriação de conceitos como *devir*, *rizoma*, *multiplicidades*, *linhas de fuga*, *desterritorialização* ou *dobra*. As adequações levam a que se tenha perspectivado um congenial encontro de conceitos deleuzianos no interior da própria obra clariciana (2012, p. 34).

As investigações de Deleuze buscam ressonâncias entre arte, ciência e filosofia pressupondo-as (todas) como atividades criadoras e, portanto, nenhuma delas tem privilégio sobre a outra, nenhuma delas ilumina a outra com a sua suposta superioridade criativa ou pensante. “A exclusividade da criação de conceitos assegura à filosofia uma função, mas não lhe dá nenhuma proeminência, nenhum privilégio, pois há outras maneiras de pensar e de criar, outros modos de ideação que não têm de passar por conceitos [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 15). Sublinhemos os dizeres do filósofo:

Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si. [...] Criar conceitos não é menos difícil que criar novas combinações visuais, sonoras, ou criar funções científicas. O que é preciso ver é que as interferências entre linhas não dependem da vigilância ou da reflexão mútua. Uma disciplina que se desse por missão seguir um movimento criador vindo de outro lugar abandonaria ela mesma todo papel criador. O importante nunca foi acompanhar o movimento do vizinho, mas fazer seu próprio movimento (DELEUZE, 1992, p. 160).

Como é possível que um conceito e um agregado sensível se encontrem? Como essas linhas, esses movimentos disciplinares, cujos ritmos de produção são bastante diversos, podem se encontrar sem se substituírem, sem se suplantarem ou perderem o seu “movimento criador”?

Uma possível resposta para essa convergência disciplinar reside num dos fatores de aproximação entre filósofos e escritores: aquilo que Deleuze entende por estilo e que possibilita a filósofos serem também estilistas por terem criado uma dicção vocabular-sintática própria de seu pensamento. “O batismo do conceito solicita um *gosto* propriamente filosófico que procede com violência ou com insinuação, e que constitui na língua uma língua da filosofia, não somente um vocabulário, mas uma sintaxe que atinge o sublime ou uma grande beleza” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 14). Para operar esse estilo em filosofia são mobilizados componentes (affectos e perceptos) que constituem a compreensão não filosófica da própria filosofia, tão necessária quanto a compreensão filosófica, conceitual.

O estilo em filosofia tende para esses três polos: o conceito ou novas maneiras de pensar, o percepto ou novas maneiras de ver e ouvir, o affecto ou novas maneiras de sentir. É a trindade filosófica, a filosofia como ópera: os três são necessários para *produzir movimento* (DELEUZE, 1992, p. 208).

Ao abordarmos uma concepção do conceito (o conceito de conceito), as sensações devem ser consideradas importantes. Em suma, o inteligível é também sensível, “os conceitos filosóficos são também *sensibilia*” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 11). Uma vez que os perceptos e os affectos não são entidades que pertençam exclusivamente ao estilo em filosofia, não são dimensões somente auxiliares aos conceitos, são justamente eles que trazem consigo a possibilidade de uma escrita – um estilo em literatura – na qual, embora exista uma potência conceitual latente, o acontecimento é capturado pela arte, e não pela filosofia. Eis a ação do conceito, segundo o pensamento de Deleuze e Guattari: dizer o acontecimento, e não mais a essência (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 29). “Por muito tempo eles [os conceitos] foram usados para determinar o que uma coisa é (essência). Nós, ao contrário, nos interessamos pelas circunstâncias de uma coisa: em que casos, onde e quando, como etc.?” (DELEUZE,

1992, p. 37).

É que o conceito, creio eu, comporta duas outras dimensões, as do percepto e do afecto. [...] Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro). Os grandes romancistas ingleses ou americanos escrevem frequentemente por perceptos, e Kleist, Kafka, por afectos. O afecto, o percepto e o conceito são três potências inseparáveis, potências que vão da arte à filosofia e vice-versa (DELEUZE, 1992, p. 175).

Se o conceito é uma potência inseparável dos afectos e dos perceptos, haverá momentos em que o acontecimento não será expresso conceitualmente: o movimento operado não passa pelo conceito, não se configura como um pensar-sentir, e se efetua automaticamente como um sentir-pensar – um estilo em literatura. “Por isso é que a filosofia tem uma relação essencial com os não filósofos, e se dirige também a eles. Pode até acontecer de os não filósofos terem uma compreensão direta da filosofia sem passar pela compreensão filosófica” (DELEUZE, 1992, p. 208).

Cogitamos, portanto, que estilistas da literatura podem ser também filósofos quando demonstram essa “compreensão direta da filosofia” ou uma compreensão não filosófica da filosofia, porque operam por perceptos e afectos. “Não há questão alguma de dificuldade nem de compreensão: os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que lhes convêm ou não, que passam ou não passam. Pop’filosofia” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 12). Clarice pop filósofa, clandestina filósofa.

O estudo já mencionado do lusitano Carlos Mendes de Sousa ampara nossa ideia: “Terá sido Eduardo Prado Coelho quem primeiro chamou a atenção para um fato: *é preciso não esquecer que Clarice é deleuziana*. [...] Pode dizer-se que é porque faz filosofia sem mediações que ela é deleuziana” (2012, p. 33). Afirmar que Clarice é deleuziana é torná-la uma espécie de leitora de Deleuze. Não a leitora literal. Clarice “leu” Deleuze porque fez de sua própria criação algo singular e materializou em sua literatura justamente aquilo para que Deleuze convoca: a potência do pensamento (ROLNIK, 2013). A expressão “ser deleuziana” não designa, desse modo, a escritora como uma das que reverenciam ou repetem uma suposta verdade proferida por Deleuze; não se trata de tê-lo como modelo identitário a ser plagiado, o que seria um contrassenso à própria filosofia proposta por Deleuze. Clarice realiza um encontro com Deleuze, ainda que não o tenha conhecido:

Quando se trabalha, a solidão é, inevitavelmente, absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Só há trabalho clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. **É do**

**fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades** (grifo nosso) (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 14).

Na sua prática filosófica, é evidente que a preocupação de Clarice não foi formular conceitos que requisitem um aparato robusto de saber acadêmico. O excesso de saber poderia sufocar o que é vibrante na filosofia clariciana, indicando uma falsa insuficiência da compreensão não conceitual da filosofia. Esta, ao contrário, não é, segundo Deleuze, nem insuficiente, nem provisória; ela é tão necessária quanto a compreensão conceitual. O que vibra nessa filosofia clandestina parece estar justamente nos espaços deixados pela sua falta de vínculo com um exercício formalizado da filosofia, ao menos a dita filosofia dominante ocidental:

[a literatura de Clarice] distancia-se da filosofia, a do Ocidente, se tomada como a constante conversa com o platonismo e seus temas referentes ao sítio do logos, segundo processos pautados nos constructos argumentativos da tradição do pensar, em consonância com os modos de portar-se quando diante de vocábulos, buscas, entendimentos desde lá anunciados (SANTOS, 2012, p. 23).

Na constituição de seu estilo, o Texto clariciano não apenas maneja vocábulos de modo insólito, como também apresenta uma sintaxe que “dessubstancializa o pensamento como função ontológica e existencial [...]. Pensar o impensável, e não simplesmente o impensado” (NASCIMENTO, 2012, p. 66). A clandestinidade de seu exercício filosófico reside, desse modo, não apenas na escolha do discurso literário como efetuator de um pensamento muito próximo ao conceitual, um sentir-pensar como já dissemos anteriormente, mas também é clandestino porque deseja realizar um outro tipo de filosofia, aquela que despoja sujeitos humanos autocentrados – e todos os seus espelhos correspondentes – da exclusividade de se constituir alvo do pensamento:

o não humano não é o oposto do humano, mas faz parte estrutural do que ainda chamamos de Homem, sem com ele se identificar plenamente. Seriam as coisas, as plantas, os animais e as mulheres nos homens que a ficção clariciana nos convoca a pensar – esse é o verdadeiro chamado (NASCIMENTO, 2012, p. 67).

Por isso é que não pleiteamos um lugar para Clarice Lispector entre os grandes nomes da tradição e história filosóficas. Tampouco afirmamos que ela, em literatura, imita a filosofia, faz como a filosofia. A interpenetração da filosofia na obra de Clarice não se dá por uma mera projeção, por exemplo, da filosofia existencialista nas narrativas, como bem apontou Roberto Corrêa dos Santos em artigo publicado na *Folha de São Paulo* à época da morte da escritora,

quando ainda eram poucas as publicações críticas sobre Clarice. Segundo afirma Roberto, “um exame cuidadoso pode mostrar que o texto literário de Clarice não é uma pura transposição narrativa de pressupostos filosofantes. Claro é que a zona de contato existe, sem o reduplicar, entretanto” (apud MIGUEZ, 1977).

O devir-filosófico, cuja expressão pode ser encontrada no estilo clariciano, não prevê um lugar de origem (literatura) e outro de chegada (filosofia), mas uma “dupla captura”, “evolução não paralela”, “núpcias entre dois reinos”, em que “o que cada um se torna não muda menos do que ‘aquele’ que se torna” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10). Aliás, a percepção desse devir-filosófico não apenas impede a constituição de uma filosofia, em seu sentido canonizado, como também abala a configuração de uma literatura, em seu sentido canonizado. Estamos diante de uma ficção em constante movimento de tornar-se e, nas palavras de Deleuze, “Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor” (2011, p. 17).

Deleuze e Guattari já comentaram: “Fomos criticados por invocar muito frequentemente literatos. Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar [...]” (1995, p. 19). Um dos funcionamentos da literatura de Clarice dá-se a partir da sua ligação com a filosofia.

O “desguarnecimento de fronteiras” ou a abertura de identidades disciplinares foi o processo que tentamos acompanhar no Texto de Clarice Lispector, tomado, portanto, como literatura e, simultaneamente, como teoria, uma vez que ele instaura campos de indiscernibilidade e se constitui como prosa filosófica – ou ainda, como filosofia prosaica, filosofia em prosa. Alberto Pucheu, que consagrou o uso da expressão acima destacada no âmbito da crítica (anteriormente, o poeta-pensador já havia usado os mesmos termos – *A fronteira desguarnecida* – para intitular um livro de poemas de sua autoria), defende uma “miscigenação entre o poético e a teoria literária, entre o poético e a crítica, entre o poético e o filosófico” (2007, p. 12), que resultaria numa intensificação dos sentidos da escritura crítica. Segundo diz, a crítica literária brasileira ainda se faz como restritamente científica e, por isso, não permite o modo poético (o ficcional, o desconhecido) a invadir, uma vez que prioriza a construção de uma suposta análise objetiva da obra e atribui a si mesma um discurso de autoridade que se acredita imparcial. A crítica literária habitual, assim, reprime o desejo e não toca nos nervos; mantém-se como um metadiscurso cinzento perante as cores próprias do texto literário e autorizadas somente a este.

Pois bem, Pucheu nos convoca ao atrevimento: “Se esta for a sobriedade crítica, melhor se atrever, então, a uma ebriedade, e poder falar do que é grande. De preferência, com

grandeza” (2007, p. 15). Da mesma forma que o texto crítico pode se tornar uma nova escrita inventiva, da mesma forma que a crítica pode deixar de ser um (sub)meio de acessar o oculto na obra poética e ser ela mesma poética, arranjadora de pensamento, a relação inversa também poderia ser válida: o texto literário pode se tornar uma nova escrita teórica, a literatura pode assumir contornos críticos, filosóficos.

Investir nessa possibilidade, sobretudo com Clarice e com Deleuze, permite borrar uma determinada hierarquia, a mesma que nos fez posicionar o nome Clarice antes do nome Deleuze: aquela hierarquia que assume a literatura como um discurso maior, um discurso primeiro que ofusca (com as suas cores) os demais discursos – o crítico, o teórico, o filosófico –, comumente relegados à tarefa de apenas comentar, falar sobre o literário ou de fornecer chaves de leitura para desvendar o literário. Ainda que não nos desvencilhemos completamente de tal hierarquia, por vezes tão arraigada em nossos hábitos de pesquisa, nosso esforço encontrou forças para trazer à tona uma possível subscrita – a filosófica – existente nos textos de Clarice, tornando-a uma sobrescrita: uma criação em alguns momentos inclassificável. Desse modo, a insistência clariciana foi escrever “por sobre” a filosofia, ao invés de cortar as veias poético-ficcionais de sua escritura para falar somente “sobre” a filosofia (PUCHEU, 2007, p. 18). O resultado – cujas configurações são mutáveis, ora mascarando-se literatura, ora mascarando-se filosofia – foi o Texto, objeto novo, pelo qual passa um devir filosófico e no qual filosofia devém literatura, literatura devém filosofia. Nas palavras de Alberto Pucheu, diríamos que em Clarice pode ser encontrada uma “poética da derrapagem” (2007, p. 22), pois, impactada por potências de conceitos, a escritora deixou-as vazar, derrapar pelo caminho desviante da escrita literária, no lugar de atualizá-las em formulações pertencentes estritamente à filosofia.

Nessa escrita indiscernível,

A pena de um poeta, o conceito de um filósofo, a prancha de um surfista, a ginga de um toureiro, a câmera de um cineasta, a panela de um cozinheiro podem ser máscaras precisas, ou não. Não importa o suporte disciplinar em si, a disciplina em si, mas o movimento vital que uma disciplina qualquer é capaz de traduzir em sua singularidade povoada. Disciplinas, tal como as penso aqui, não são categorias, são pousos, repousos provisórios para o indisciplinado texto da vida. E a cada vez que a vida pede pouso em nós, e ela sempre pede, é preciso, com ela, precisamente, arrumar, re-arrumar, concertar, desconcertar nossas moradas disciplinares. Portanto, é preciso indiscipliná-las, para melhor discipliná-las (MONTEIRO, 2012).

O conto clariciano “Os obedientes”, presente no livro *Felicidade Clandestina*, foi um dos nossos principais “disparadores do desejo” (ROLNIK, 2011) de pesquisar essa espécie de relação interdisciplinar, pois se trata de um texto que realiza “repousos provisórios” na

filosofia e ensina a desobedecer às hierarquias disciplinares.

Perceber uma falta de linearidade no referido conto não é negar um encaminhamento de ações. Ou seja, essa narrativa anda, mas não de modo linear, no modelo encadeado de causa e consequência: há interrupções por novos tempos que se situam fora do tempo da narrativa supostamente principal. Dizemos “supostamente” porque a história “maior”, que pode ser transmitida em um resumo ordenado, não é a mais importante, mas sim os fatos “menores”, isto é, os que se conjugam em desvario para além do alcance da rápida compreensão; os fatos que precisam de um leitor atento.

Lembramos, a esse respeito, o tom agressivo com que o personagem machadiano Brás Cubas se dirige aos leitores, acusando-os de incompetência na leitura de narrativas ébrias. Vale a pena citá-lo, para não perdemos a ironia fina de Machado de Assis:

[...] o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (1998, p. 113).

Essa ebriedade foi percebida no início do conto “Os obedientes”. Somos informados de que a narradora se encontra numa tarde seca de domingo, e a pergunta e imediata resposta que ela nos oferece desestabilizam qualquer linearidade: “A essa altura, por onde anda o fato inicial? ele se tornou esta tarde” (LISPECTOR, 1998b, p. 81). Uma vez suspenso e não identificado ao certo o início da história, a narradora diz que atendeu ao telefone e, sem maiores esclarecimentos, fala sobre uma mulher e um homem. O retorno à tarde seca só ocorre ao fim do conto, quando nos é contado que a mulher cometeu suicídio e é possível inferir que foi essa a notícia do referido telefonema. É válido sublinhar o termo “inferir”, pois o que realizamos foi apenas uma possibilidade de leitura, já que a narrativa finaliza-se sem nenhuma alusão à ligação atendida pela narradora, concentrando-se nos personagens.

Ainda no que tange à ebriedade, em *A hora da estrela*, questiona-se: “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Trata-se, ao que nos parece, da impossibilidade de controlarmos os acontecimentos e ordená-los sequencialmente numa história. Quer dizer, as narrativas claricianas demonstram que o linear é falso; que o tão corrente consenso a respeito da existência de “antes” e “depois”, “origem” e “fim” não passa de um engodo. A realidade, desordenada e mais forte, a que estamos expostos é, então, falseada em nome de um esquema interpretativo da vida e do texto cuja ordem (início, meio e fim; nascer, crescer e morrer; sujeito, verbo e complemento) seja mantida.

“Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço” (LISPECTOR, 1998a, p. 37).

A escritura em estudo não monta enredos que possuam o desenho de uma seta, seguindo continuamente para frente: “escrevo tosco e sem ordem. [...] Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 10 e 27). Ao contrário, ao invés de setas unívocas, formam-se linhas de indefinição, em várias direções:

Histórias sem narrativa linear possível, em que toda diegese tradicional se encontra fora de operação; o maquinário ficcional arma suas peças por meio de fragmentos de textos, pedaços, corpos sem membros, órgãos sem corpo próprio, todos índices de uma literatura pensante não mais inserida no painel das grandes literaturas (NASCIMENTO, 2012, p. 49).

Tal característica nos leva a crer que as narrativas de Clarice Lispector demonstram ser fortemente marcadas pelo princípio constitutivo da alegoria, conforme o conceito formulado por Walter Benjamin. Trata-se de uma análise procedimental, voltada para o funcionamento dessa escrita. Define-se alegoria como uma configuração constelacional de ruínas e fragmentos pela qual se diz alguma coisa para significar outra. Para Benjamin, o alegorista consegue estabilizar as ideias e recuperar os fenômenos, pois ele cria um sistema que permite aos objetos fragmentários iluminar o sentido de ideias abstratas. Tais ideias abstratas habitam um universo onde não é possível fazer significar, e os acontecimentos, por sua vez, são vulneráveis à dispersão. Daí a necessidade de salvar as ideias da abstração e, ao mesmo tempo, estabilizar fenômenos através da alegoria, que transforma objetos pertencentes ao cotidiano (inclusive a própria linguagem) e os faz adquirir novos significados. É o que melhor explica Sérgio Rouanet, no seu texto de apresentação à tradução de *Origem do drama barroco alemão*:

**O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar.** Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para **funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo diferente**, transformando-se em chave para um saber oculto (grifo nosso) (ROUANET, 1984, p. 40).

Privado de seu sentido comum, de sua vida cotidiana, o objeto pode se transformar em “significação alegórica”, remeter a outro “nível de significação” (ROUANET, 1984).

A forma de manifestação fenomênica da alegoria não é totalizante. Ou seja, a criação de uma alegoria se faz por ruínas e fragmentos e, além disso, não é possível isolar os locais específicos em que se manifesta uma alegoria ou encontrá-la interrompida em determinado trecho. O que é possível notar é o funcionamento da alegoria no texto, e a sua apreensão, não-

total, é feita pelo leitor a partir dessas ruínas distribuídas sem linearidade ao longo da narrativa. O alegorista executa um procedimento no qual é necessário, como esclarece a estudiosa de Benjamin, Kátia Muricy, “quebrar a linearidade temporal, para obter os fragmentos com os quais construirá imagens que se oferecerão, como alegorias, à interpretação” (MURICY, 1999, p. 214).

A noção de uma escrita fragmentária, proposta por Benjamin como a que cumpre a tarefa filosófica de recuperação dos fatos e salvação das ideias, parece ser a realizada por Clarice, uma vez que suas narrativas abarcam sistemas que permitem o alegórico funcionar; sistemas nos quais se agenciam alegorias com a ruptura da linearidade temporal.

Textos organizados de forma constelacional, não sequencial podem ser concebidos, ainda, como um esboço, que reforça o procedimento alegórico:

É o **esboço como forma** [...] é uma **expressão do provisório, do ainda não pronto**, de algo em fase de planejamento. É um gênero que pode transformar-se em “prolegômenos”, ou seja, preparativos do texto principal, mas também, no limite, enquanto **projeto não realizado, ser sentido pelo próprio autor como um “lugar de ruínas”** (grifo nosso) (BOLLE, 2006, p. 1144-1145).

O “texto linear, concluído e definitivo” (BOLLE, 2006, p. 1151) e o não linear, inconcluso e provisório demandam posturas de leitura distintas. Os textos de Clarice não se oferecem ao leitor como produtos de sentido pré-definido. Podem, por isso, ser aproximados do esboço abordado por Bolle, uma vez que são “lugares de ruínas”, processos de sentido a ser construído e multiplicado diante das ricas possibilidades combinatórias de seus fragmentos. São, por fim, textos que falam alegoricamente, isto é, dizem uma coisa para significar outra: “O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo ‘águas abundantes’ estou falando da força de corpo nas águas do mundo” (LISPECTOR, 1998a, p. 30).

Essas narrativas, assim organizadas, fazem exigências ao leitor, que não conseguirá acatar o que por elas foi dito, pois, como o que foi dito não está completo, será incabível uma leitura apática, com a qual o texto não funciona. A escrita de Clarice pode ser caracterizada como porosa porque cava “vazios”, isto é, deixa espaços virtuais em que o leitor, desamparado pela ausência de um signo fechado, completo, tem de construir sentido e formular hipóteses de leitura, o que gera uma dinamicidade na interação texto-leitor. “Vazio, não de negação. Vazio que é não-acabamento, nunca totalidade. É essência sem fim, encarnando-se numa escrita-leitura infinita. Afirmção de possíveis, na ausência de resposta conclusiva. Vazio que não é falta, é excesso, transbordamento” (VASCONCELLOS, 2002, p.

10).

A participação do leitor, além disso, decorre da própria concepção de Texto aqui adotada, conforme expusemos anteriormente. Nos termos de Roland Barthes,

**O Texto [...] solicita do leitor uma colaboração prática.** [...] A redução da leitura a simples consumo é evidentemente responsável pelo “tédio” que muitos experimentam diante do texto moderno [...], do filme ou do quadro de vanguarda: entediá-lo quer dizer que não se pode **produzir o texto, jogar com ele, desfazê-lo, dar-lhe partida** (grifo nosso) (1984, p. 77).

Entre as muitas proposições a respeito do Texto, como a que já vimos em relação à interdisciplinaridade, Barthes caracteriza-o principalmente com a noção de que se trata de uma prática, um “campo metodológico” (1984, p. 72) cuja existência só se pode comprovar na linguagem, no discurso. Ao contrário da obra, “o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)” (1984, p. 73). Assim, as obras podem ter a qualidade de Texto, que será rastreada pela leitura. É a tarefa que perseguimos aqui, incitados pelo convite à realização de “levantamentos de escritura” (1984, p. 100) que Roland Barthes fez a jovens pesquisadores, em um de seus ensaios constantes em *O rumor da língua*.

Por essa razão e levando em grande conta a diferença entre “obra” e “Texto”, não nos dispusemos a especificar com quais obras de Clarice Lispector trabalharemos nesse estudo, muito embora o nosso encontro mais próximo com uma ou outra necessariamente transpareça durante a dissertação. Afinal, nosso foco reside no Texto clariciano, espalhado e fragmentado por diversas obras e cartografado por nós segundo o interesse de pesquisa aqui desenvolvido.

A alinearidade que estamos notando no conto “Os obedientes” manifesta-se, desse modo, não apenas em sua versão micro, ou seja, não concerne unicamente à narrativa em si mesma, mas avança para o conjunto macro da literatura de Clarice:

[...] esta circulação de tópicos, estilemas ou mesmo a repetição de ideias, para além de constituir um imprescindível vetor de coesão textual e de coerência retórico-estilística, na literatura de Clarice Lispector, assume uma configuração singular: dentro de uma vasta obra, os pedaços que vagueiam de livro para livro constituem a afirmação da concepção da escrita entendida como um contínuo, um fluxo, devir que tende a abolir os conceitos de princípio e fim (SOUSA, 2012, p. 432).

Retornemos ao pensamento barthesiano, que não dicotomiza as obras que têm Texto e aquelas que não têm Texto. A presença do Texto, ao contrário, é algo que só será evidenciado na relação escritura-leitura, o que nos autoriza, em certa medida, a desregrar divisões cristalizadas, sugeridas pela história e crítica literárias, por exemplo, em relação a fases de um

escritor, estabelecendo-lhe casas fixas de cronologia, que geralmente obedecem a uma lógica de progressividade: o início e o fim da obra; a fase de amadurecimento, a fase de transição e a madura.

Nosso percurso crítico, portanto, se reconhece como necessariamente ébrio, ora flanando por contos, ora por crônicas, romances, entrevistas e matérias de qualquer procedência. Acatamos o próprio movimento desordenador do Texto clariciano como uma metodologia, que nos levou (praticamente nos impôs) ao abandono de um arranjo de leitura cujos contornos se mantivessem fechados para o que continuamente permaneceu nos afetando, a cada nova leitura. Para uma literatura em trânsito, uma leitura também em trânsito:

Atente-se na questão que começa por se levantar relativamente às ordenações sistematizadoras, naquilo que nelas pode haver de clarificador, mas, ao mesmo tempo, na dúvida que aí mesmo se insinua. No interior de conjuntos conformados por obras como a de Clarice Lispector, em incessantes buscas e experimentações, não poderá qualquer livro aí ser encarado como lugar de transição para o que a seguir sempre se revelará marcado pela diferença? (SOUSA, 20012, p. 32).

A aproximação entre modos de escrever e modos de ler também concerne ao que Roland Barthes criou em relação ao Texto. Segundo o pensador francês, o Texto pede a abolição, ou ao menos a diminuição, da distância entre a escritura e a leitura. A alusão ao consumo merece uma especial atenção: a obra é o que se consome e, por ser um objeto contornável, interrompe o jogo fluido da linguagem:

Realmente, *ler*, no sentido de *consumir*, não é *jogar* com o texto. “Jogar” deve ser tomado aqui no sentido polissêmico do termo: o próprio texto *joga* (como uma porta, como um aparelho em que há “jogo”); e o leitor [...] *joga com* o Texto (sentido lúdico), busca uma prática que o re-produza (1984, p. 77).

Assim, uma vez que os Textos de Clarice foram montados em um jogo de linguagem, é necessário que o leitor também esteja disposto a “colocar-se em jogo” e a “dar partida” a esses Textos, rumando-se, sem rumo, sem teleologia, em direção ao desconhecido.

Dizendo de outro modo, o Texto clariciano nos transformou em cartógrafos, ou seja, o nosso itinerário de leitura se fez juntamente com as paisagens cuja formação acompanhou. Os territórios foram se compondo ao mesmo tempo em que afetos iam sendo criados pela ação desterritorializadora das linhas de forças que irradiavam desse Texto. Somente uma cartografia, como concebe Suely Rolnik, junto a Deleuze e Guatarri, poderia dar conta de apresentar os resultados, sempre provisórios, dos movimentos do desejo disparados pelo Texto de Clarice:

**a cartografia, diferentemente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações:** ela acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra – aqui, movimentos do desejo –, que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem vigente (2011, p. 62).

Segundo Rolnik, “**A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social**” (2011, p. 65), quaisquer sejam os setores da vida social ou fenômenos da existência humana que o cartógrafo toma como objeto. No nosso caso, a cartografia em formação dedica-se, a partir daqui, à observação das práticas de leitura vigentes.

Jorge Larrosa expõe o seu pensamento a respeito da leitura: “Sempre existe um texto já escrito e já lido que temos de aprender a ler de outro modo. Uma e outra vez, infinitamente, porque não existe uma leitura final e definitiva que dê sentido verdadeiro” (2002, p. 30). Seus dizeres ressoam em Evando Nascimento e é notável que ambos apresentem um aprendizado com Nietzsche: “Há textos e livros que, mais do que lidos, são para ser vividos, ou, antes, vive-se de lê-los e relê-los indefinidamente, por esse processo ruminativo sem o qual não há leitura, segundo o próprio Nietzsche” (2012, p. 57).

A escritura clariciana é tecido a ser continuamente desfiado e faz de seus leitores Penélopes à espera de uma revelação que nunca se dá, pois o seu ofício é a espera em si, uma audição de intensidades. Tecer e retecer os fios de Clarice não para refazer a sua formação original, mas para bordar outras tecituras engendradas pelos fluxos vitais que pediram passagem na atividade de leitura. Escrever e ler são, ambos, trabalhos criadores.

Emprestar significação às coisas, recortar partes da realidade – seja social, seja vivencial –, aproximar elementos e valores antes distanciados, formar novos arranjos significantes são funções inerentes tanto ao trabalho da literatura, enquanto ato criador realizado por meio da escrita, quanto ao trabalho da leitura, enquanto ato de desmembramento dos mecanismos da criação (SANTOS, 1987, p. 15).

O Texto clariciano desestimula o estabelecimento de uma relação servil – na qual a atividade de leitura seja uma interpretação fixa, no seu sentido mais redutor, uma explicação definitiva do texto, voltada para a revelação do seu suposto significado único e original – e apresenta, desse modo, um papel político, pois solicita uma criação do leitor. É político porque convoca a uma leitura capaz de promover encontros, afetar e fazer criar uma semiótica; é político porque potencializa o desejo “nesse seu *caráter processual* de criador de mundos, tantos quantos necessários, desde que sejam facilitadores de passagem para as intensidades vividas de forma aleatória nos encontros que vamos tendo em nossas existências” (ROLNIK, 2011, p. 70).

Em entrevista publicada no *Jornal do Commercio*, em setembro de 1973, Clarice ofereceu uma resposta para os que consideravam a sua obra despolitizada:

Uma certa crítica tem insistido em classificar a obra de Clarice Lispector de alienada e reacionária, de “elucubrações entorno do umbigo”. A escritora com certeza não dá maior atenção a essas opiniões. Uma vez ela disse: “Eu admito a literatura claramente participante. Se não faço isso é porque não é do meu temperamento. A gente só pode fazer bem as coisas que sente realmente. Os meus livros não se preocupam com os fatos em si, mas com a repercussão deles nos indivíduos. Isso tem muita importância para mim. É o que faço. Acho que sob esse ponto de vista, eu também faço livros comprometidos com o homem e a realidade não é fenômeno puramente externo” (ROCHA, 2011, p. 83).

Clarice corrobora o tipo de política a que estamos aludindo. Muito embora ela não desenvolva na entrevista citada o seu pensamento sobre a realidade não se constituir como “fenômeno puramente externo”, o seu dizer encontra ressonância no que se denomina “micropolítica”. Clarice parecia compreender que o caráter político da literatura não tem necessariamente a ver com o poder instituído e as relações de dominação; uma literatura política não estaria, então, vinculada ao tratamento de situações relacionadas com uma lógica de totalizações visíveis, já que é apenas no plano da “macropolítica” que há visibilidade, como esclarece Suely Rolnik:

**só nesse plano é que a individuação forma unidades e a multiplicidade, totalizações.** Como havíamos dito, a segmentação, operada por essa linha dura vai recortando sujeitos, definidos por oposições binárias do tipo homem/mulher, burguês/proletário, jovem/velho, branco/negro, etc (2011, p. 60).

Os que atribuem a Clarice a pecha da alienação operam com um tipo de pensamento da lógica macro, guiando-se “exclusivamente pelo mapa do mundo social vigente e visível – oficial ou não –, considerando-o natural e universal. É um pensamento obediente, incapaz de embarcar no devir e criar cartografias” (2011, p. 63). A política que Clarice executa não está no âmbito das externalidades visíveis, como ela mesma afirma. O teor político do Texto clariciano é da alçada da micropolítica, na qual

O princípio de individuação, neste caso, é inteiramente outro: não há unidades. Há apenas intensidades, com sua longitude e sua latitude; *lista de afetos* não subjetivados, determinados pelos agenciamentos que o corpo faz, e, portanto, inseparáveis de suas relações com o mundo (ROLNIK, 2011, p. 60).

O político, aqui, se afirma não em função de um uso transitivo da língua, que usa a linguagem para veicular um conteúdo ou um tema político. O político, no Texto clariciano, é uma prática da língua na qual uma vida intensa e impessoal é liberada de amarras alimentadas

pela linguagem. O leitor não passa incólume por essa micropolítica, que resvala numa espécie de chamado, convocação para realizar uma cartografia, o tipo de mapeamento condizente com a política dos afetos proposta por Clarice. Prática de leitura como prática de cartógrafo.

Nietzsche nos oferece uma metáfora para falar dos tipos de leitor: “Quando busco formar a imagem de um leitor perfeito, resulta sempre em um monstro de coração e curiosidade, e também em algo dúctil, astuto, cauteloso, um aventureiro e descobridor nato” (2008, p. 54). Segundo o filósofo, o leitor perfeito é aquele que se torna um ruminante, cujas lentidão e paciência são bastante exigidas para que se possa entrar no devir do texto, refazendo criativamente a cadeia de pensamentos do autor e assimilando a sua experiência (DIAS, 2011, p. 31-32).

Não encontramos melhor ajuste dessas ideias senão, novamente, no texto machadiano: “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (ASSIS, 2012, p. 152). Verdade que, nos textos claricianos, não é unívoca porque só é alcançada por olhos múltiplos, esmiuçada e interessadamente, passando e repassando os fatos por diversas perspectivas – “Basta descobrir a verdade que ela logo já não é mais: passou o momento. Pergunto: o que é? Resposta: não é” (LISPECTOR, 1998, p. 85). Estômagos no cérebro que, para os leitores de Clarice, necessariamente aludem à realização da leitura com todas as faculdades do corpo, inclusive as consideradas “baixas” (o ventre) pela hierarquia dos sentidos imposta pela tradição ocidental – que atribui à mente e à cabeça privilégios exclusivos no exercício do pensamento. Uma leitura à maneira abaporu, feita por leitores que, com os “saberes do pé” (AGUILAR, 2011) e do corpo, comem e ruminam o texto.

Ler com todo corpo é, ainda, um procedimento típico do leitor-cartógrafo, “que utiliza um ‘composto híbrido’, feito do seu olho molar, é claro, mas também, de todo aquele seu corpo (o vibrátil), pois o que quer é apreender o movimento que surge da **tensão fecunda** entre fluxo e representação” (ROLNIK, 2011, p. 67). O olho molar corresponde à famigerada faculdade da percepção: captar significantes e lhes atribuir significados. Já o corpo vibrátil – na sua capacidade de apreender a alteridade, de vulnerabilizar-se ao outro –, quando atua, nos põe em contato com sensações intransmissíveis pelas representações de que dispomos e, assim, força a criação de formas de expressão novas para tais sensações. Por isso é que ele ocasiona a tensão entre “fluxo e representação”: os fluxos intensivos que inexoravelmente nos atravessam e são recebidos pelo corpo vibrátil – sobretudo quando entramos em contato com uma literatura forte, veiculadora de intensidades, como é o caso em que Clarice se enquadra –

desestabilizam nossos territórios prévios e simultaneamente nos forçam à criação de um novo território que lhes dê sentido, que lhes represente, para logo depois ser novamente desfeito pela influência de outros fluxos, que serão atualizados em novos territórios.

A sensibilidade do leitor-cartógrafo, quando vê acionado o seu corpo vibrátil, alcança o domínio do invisível, para além dos significados apreensíveis pelo corpo molar:

Heterogêneo, o texto convoca simultaneamente seu leitor para múltiplas direções, para sua parte significativa – sentidos do texto –, imagens veiculando referências ao mundo, mas também para seu componente não diretamente representativo: ritmo, sonoridades, visualização imaginária, atual/virtual da imagem. Esse aspecto é muito importante: como fica a percepção de um texto como experiência puramente sensorial da leitura, e não como compreensão de uma significação, nem como recepção psíquica ou afetiva? (LINS, 2008, p. 207-208).

A afetividade a que Daniel Lins faz referência está na ordem do emocional, do sentimento de um sujeito individualizado. Seu questionamento, portanto, está associado ao processo de leitura como uma experiência que ultrapasse essa emoção pessoalizada dos leitores, algo muito semelhante ao que Clarice propõe em *Água Viva*:

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra [...]. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. [...] Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba [...] (1998a, p. 11).

Os sentidos corpóreos das palavras claricianas só se alcançam com o corpo vibrátil de um leitor-cartógrafo, aquele que experimenta o texto, abrindo-se para uma audição de intensidades. É uma relação, entre texto e leitor, que se estabelece por apropriação de forças, e não por métodos que conduzam a um sentido enclausurado no texto e seja próprio dele:

Um livro é uma força que atua sobre outras forças produzindo nela efeitos variáveis. Quanto mais intempestivo é um livro, menos possibilidades tem ele de encontrar ouvidos capazes de escutar seu sentido inaudito. E o que costuma ocorrer é que o livro é apropriado pelas forças dominantes existentes e, portanto, privado de sua novidade radical, das mais inquietantes e enigmáticas de suas possibilidades (LARROSA, 2002, p. 20).

As narrativas claricianas são constantemente apropriadas por forças dominantes, entre elas a do senso comum, que costuma esvaziar os sentidos inusitados criados pela escritora. As recorrentes citações atribuídas a Clarice nas redes sociais são, talvez, o maior sintoma dessa apropriação:

Segundo pesquisa feita pelo *youpix* em junho de 2012, Clarice é a escritora mais citada no *Twitter*. São postadas diariamente no microblog mais de 3,5 mil frases de sua autoria – ou atribuídas a ela. [...] Até no antigo *Orkut*, foram destinadas quase 300 comunidades a Clarice Lispector, a maior delas composta por 317.015

membros. No atual *Facebook*, há mais de vinte aplicativos; trinta páginas, que chegam a ter quase 600 mil *likes*, com títulos, no mínimo, curiosos, como “Clarice de tpm”, “Dose de Clarice Lispector” e “Conselhos de Clarice”. Algumas dessas páginas citam trechos de contos ou romances, enquanto outras unem frases de efeito (de Clarice ou não) a fotos da autora, que hoje podem ser facilmente encontradas no Google [...] (ALMEIDA, 2014).

O jornal *Folha de São Paulo*, em matéria publicada em outubro de 2011, também aponta que as citações de Clarice Lispector, além de Caio Fernando Abreu, são as mais frequentes no *twitter* e no *facebook*. A matéria cita, como exemplo, a menção que Angela Bismarchi já fez no *twitter*:

“Vou mimi [sic] e deixar essa pérola: ‘Estou cansada de me defender. Sou inocente. Até ingênua porque me entrego sem garantias’. Clarice Lispector” [...]. Para Bismarchi, ícone do Carnaval e da cirurgia plástica, “Clarice é uma mulher de suspense”. “Nunca li nada dela. Foi tuitando que a descobri” (KAS; MORAES, 2013).

Nessa situação, o que nos parece problemático não é o recorte de citações, ou mesmo a escolha de frases de efeito – isso pode ser feito em qualquer prática de leitura, inclusive na que aqui se realiza, uma vez que ler um texto sem nenhum enfoque seria replicá-lo. O corte, portanto, é inevitável. A retirada de frases de várias obras de Clarice Lispector resultou, aliás, em um livro cuja curadoria foi realizada por Roberto Corrêa dos Santos. Em *As palavras*, Roberto dessacralizou o ideal de inteireza e ofereceu aos leitores “frases-enunciados-pensares-aparições” claricianos:

O ato de retirada das frases de Clarice, ou de outro alto artista, de seu local de “origem”, muito pouco difere, se é que difere, do comportamento básico de qualquer atitude de leitura (de escuta), em virtude de os modos de funcionamento do aparelho mental (mnêmico-afetivo) exigirem a seleção em face de um todo; tal exigência constitui uma das maneiras de o próprio aparelho preservar-se e preservar-nos vitalmente, e assim podermos prosseguir; logo, o contexto “narrativo” (seja qual for) sempre será atingido, queira-se ou não, pelo processo aparentemente violento de espostejar as totalidades (apud IMS, 2014).

Também não se trata, aqui, de patrulhar leitores para que sejam fiéis a uma suposta essência de Clarice e, assim, devam ter uma obrigação de ler a obra completa antes de citá-la.

Consideramos problemáticos os recortes que amputam o texto em proveito, sobretudo, de dois motivos: da vida pessoal (do autor e do leitor) e/ou da mitificação da escritora. Nenhum ato de escrita que se queira potente se dá com uma vida pessoal:

Os signos remetem a modos de vida transbordante ou esgotada. Mas um artista não pode se contentar com uma vida esgotada, nem com uma vida pessoal. Não se escreve com o seu eu, sua memória e suas doenças. No ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar vida daquilo que a aprisiona

(DELEUZE, 1992, p. 183).

Diz o Texto-Clarice: “Não é confortável o que te escrevo. Não faço confidências. Antes me metalizo” (LISPECTOR, 1998a, p. 17). Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, insiste o sujeito-Clarice, que não é senão uma das versões do Texto-Clarice: “[...] eu não escrevo como catarse, para desabafar. Eu nunca desabafei num livro. Para isso servem os amigos. Eu quero a coisa em si” (apud ROCHA, 2011, p. 145).

Assim como não se escreve com a vida pessoal do autor, pois a “linguagem é um imenso ‘há’, na terceira pessoa, ou seja, o oposto da pessoa: uma linguagem intensiva, que constitui seu estilo” (DELEUZE, 1992, p. 147), também não se deveria ler em função da vida pessoal do autor:

Chamamos interpretação baixa ou neurótica qualquer leitura que transforme o gênio em angústia, em trágico, em “questão individual”. Por exemplo, Nietzsche, Kafka, Beckett, qualquer deles: quem não ler com imensas gargalhadas involuntárias e estremecimentos políticos, deforma tudo (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 79).

Seria igualmente “baixo” ler em função da vida pessoal do leitor. A literatura clariciana não funciona para atender a inquietações imediatas, a fantasmas das vidas personalizadas de leitores. Seu movimento é oposto: fazer das criações, sejam de escrita, sejam de leitura, algo para além do pessoal; tornar a escrita e a leitura práticas de individuação sem sujeito, impedindo o aprisionamento das forças vitais do texto; isentar o texto tanto da pessoa-autor quanto da pessoa-leitor. É o que propõe o Texto clariciano: “Construo algo isento de mim e de ti – eis a minha liberdade que leva à morte” (LISPECTOR, 1998a, p. 17).

Chamar o sujeito-leitor para julgar indiscriminadamente o texto é equivalente a tratar o sujeito-autor como responsável pelo texto: ambos podem se proclamar transcendentais. “Quando se invoca uma transcendência, interrompe-se o movimento, para introduzir uma interpretação em vez de experimentar” (DELEUZE, 1992, p. 187). Um livro, sendo um agenciamento, não pode ser atribuído a um sujeito – seja o autor, seja o leitor:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. [...] Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18).

A figura do Autor como origem genuína de um texto já foi fissurada. Não há que se aventar a existência, nas literaturas fortes, repletas de vidas impessoais, de um Autor totalizante, pois é a linguagem que assume e encarna as múltiplas indeterminações que

permeiam uma narrativa. Essa concepção nos faz enterrar o Autor (BARTHES, 1984, p. 68), ou seja, despojá-lo do mito da originalidade, segundo o qual o Autor poderia responder por tudo que escreve. Ora, a morte do Autor não pode fazer renascer no Leitor a autoridade plena sobre o texto, pois “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode ser pessoal” (BARTHES, 1984, p. 70).

Não se pode desprezar a força do texto – que entra em afirmativo combate com as forças de leitura –, como se ele fosse adaptável às quaisquer vontades pessoais dos leitores:

[...] vê-lo [o texto] tão-só como um objeto exposto à soberania do conhecimento de um sujeito levar-nos-ia a pensar que todos os processos existentes de leitura funcionam como chaves distintas e, entretanto, adequadas a uma mesma fechadura. A fechadura – o texto –, segundo esta visão, não teria vãos próprios; maleável, deixar-se-ia encaixar qualquer que fosse a espessura daquilo que a vazasse. Crendo-se dessa forma, o mágico vão do discurso literário estaria sempre dócil a este ou àquele modo de leitura. Desdobrando a metáfora, implícita na da fechadura a singularizar a pluralidade, o texto, disponível, simplesmente estaria ali, dado ao leitor, para deixar-se penetrar, para facilitar o gozo da ilusão de possuí-lo e de o satisfazer. Assim entregue, não contra argumentaria, não faria exigências, consentindo, silencioso, em ser levado por onde deseja seu consumidor. Postas estas imagens como verdade, que importância outra teria o vão, além de permitir “prazer” – o perverso prazer da dominação – àquele que dele se aproxima, tendo-o como a coisa obediente? O prazer da leitura, se assim fosse, não viria de onde supomos vir: do trabalho, da delicadeza do conhecer aos poucos, das confrontações e da aprendizagem mútua – do pacto crítico-amoroso, feito de aproximações e afastamentos constantes (SANTOS, 1987, p. 45).

Sem o “pacto crítico-amoroso”, Clarice passa a ser, obedientemente, um pronto protocolo de lições moralizantes “sobre” a vida, ao passo que a sua escrita é vital, “com” vida e, por isso mesmo, sempre esteve voltada para uma leitura criativa, que explore os seus mecanismos de funcionamento para além dos temas.

Diz Clarice: “Por que **não abordo um tema** que **facilmente** poderia descobrir? mas não: caminho encostada à parede, **escamoteio** a melodia descoberta, **ando na sombra**, nesse lugar onde tantas coisas acontecem” (grifos nossos) (1998a, p. 81). Dizem Deleuze e Guattari, concordando com Clarice: “É absolutamente inútil recensear um tema num escritor se não se questionar a sua importância precisa na obra, isto é, sem se saber como é que funciona exatamente (e não o seu ‘sentido’)” (2003, p. 83). Compactuamos, assim, das práticas de leitura que se dedicam ao “como” funciona o texto, em vez de optar por aquelas que se encarregam de “o que” significa o texto. Investimos em uma análise das engrenagens de um texto.

É que há duas maneiras de ler um livro. Podemos considerá-lo como uma caixa que remete a um dentro, e então vamos buscar seu significado, e aí, se formos ainda mais perversos e corrompidos, partimos em busca do significante. E trataremos o livro seguinte como uma caixa contida na precedente, ou contendo-a por sua vez. E

comentaremos, interpretaremos, pediremos explicações, escreveremos o livro do livro, ao infinito. Ou a outra maneira: consideramos um livro como uma pequena máquina a-significante; o único problema é: “isso funciona, e como é que funciona?”. Como isso funciona para você? Se não funciona, se nada se passa, pegue outro livro. Essa outra leitura é uma leitura em intensidade: algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a interpretar. É do tipo ligação elétrica (DELEUZE, 1992, p. 16-17).

Conforme demonstram os últimos grifos no dizer de Clarice, a voz narrativa afirma a dificuldade da criação, feita “na sombra”. Ora, isso não pode provocar o equívoco de se considerar que o texto clariciano tenha um conteúdo, um “dentro” pleno e fechado em si mesmo, escondido numa escuridão profunda para a qual os críticos (muitas vezes o professor) vão lançar uma luz explicadora.

Eis, aqui, o outro motivo amputador da leitura dos textos de que estamos tratando: a constante mitificação da escritora. “Clarice é uma mulher de suspense”, foi o que afirmou Angela Bismarchi. Esse suspense, ou ainda, os mistérios de Clarice costumam ser associados a uma escrita incubadora de segredos, a uma literatura de sentidos ocultos que, por essa razão, requer um leitor revelador, capaz de instaurar uma “interpretação sob o regime de profundidade”: prática tradicional e teleológica, que promove a “busca de um significado aquém ou além do texto, a ser decifrado por ser tido como a origem e o fim” (SANTOS, 1987, p. 83-84).

Aderimos à “interpretação sob o regime de superfície”, que “abandona a cena do profundo (no que ela importa enquanto centro, unidade, verdade) e procura examinar a exterioridade, os cruzamentos e as relações que constituem um texto, como superfície-plana, labiríntica e vertiginosa” (SANTOS, 1987, p. 84).

Levando em conta os termos citados, “superfície” e “profundidade”, não podemos nos esquivar de uma ressalva, que terá implicações na continuação deste estudo. Um dos polos do mencionado par lexical, “profundidade”, é criticado na nossa prática de leitura, conforme também propõe Roberto Corrêa dos Santos, apenas quando assume um determinado sentido: quando se manifesta como pureza, como um ideal revelador e genuíno a ser alcançado em detrimento da opacidade superficial. Assim, quando “profundo” for extraído dessa dicotomia e aparecer, conforme acontece no Texto clariciano, como sendo apenas uma dobra da superfície, aí então esses pares tornam-se imprescindíveis à nossa leitura.

Para o leitor-cartógrafo, não há nenhuma pura profundidade a revelar. No seu processo de entender,

não há nada em cima – céus da transcendência –, nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem (ROLNIK, 2011, p. 66).

O leitor das profundidades costuma ser um crítico iniciado que, embora ilumine significados supostamente secretos, permanece com sua “cinzenta” subserviência ao texto literário. Retornamos à discussão desenvolvida por Alberto Pucheu. Uma literatura concebida nesses termos, como misteriosa, paradoxalmente privilegia o crítico das profundidades, visto como o único autorizado a desnudar o texto, e o torna sempre produtor de uma subscrita ante as grandezas proféticas da literatura:

[...] uma escrita de segunda, que traria à baila algo que, na obra do autor, já estivesse dado, porém escondido, camuflado, entocado. Na melhor das hipóteses, o crítico seria algo como um cão treinado, farejador do selvagem animal para um leitor domesticado. A mitificação do artista, para quem nada escaparia, [...] é completa (PUCHEU, 2007, p. 17).

Cita-se Clarice como quem adora as estátuas, cita-se Clarice como quem segue e quer ser o mestre, cita-se Clarice como quem insiste em mantê-la profeta indecifrável. Convocamos nosso aprendizado com Nietzsche: “Retribui-se mal a um mestre, continuando-se sempre apenas aluno. E por que não quereis arrancar louros da minha coroa? Vós me venerais; mas e se um dia vossa veneração *desmoronar*? Guardai-vos de que não vos esmague uma estátua!” (2008, p. 17-18).

É muito plausível, pelo funcionamento da escrita clariciana – análise que tentaremos realizar a partir das rugosidades marcantes deixadas por ela nas superfícies textuais (vale reiterar: não estamos decifrando segredos) –, que a “sombra” a que ela se refere, no último trecho anteriormente citado de *Água Viva*, seja uma tentativa de nomear os acontecimentos que, por serem viscerais, inomináveis, irrepresentáveis, não pertençam à clareza do domínio cotidiano. Esses acontecimentos podem até ser suscitados pelo banal cotidiano, como é frequente em Clarice, mas a sua captura não é realizada pelo automatismo da percepção rotineira, pelo olho molar.

A sombra a que Clarice alude, portanto, não é um esconderijo da linguagem, mas um lugar acessado por ela que exigiu ultrapassar o tratamento de temas e criar uma sintaxe especial que traduzisse esse lugar. O que a vida apresenta como escuridão é traduzido em frases pulsantes, quer dizer, Clarice afirma que anda na sombra não porque a sua linguagem é inacessível, mas porque teve contato com forças vitais cujo acesso não se dá pela

racionalidade, que, por sua vez, poderia ser metaforizada pelo oposto da sombra, a luz. Não há luz que permita discernir os seres e objetos “nesse lugar onde tantas coisas acontecem” e a literatura clariciana tenta trazer notícias de lá:

A vida do espírito não nasce depois da frase, tampouco tem qualquer validade antes dela, lá onde quer que atue, em alguma zona escura ou amorfa dos afetos que não obtiveram ou corpo ou luz suficiente para a visibilidade necessária a sua saudabilidade e ao crescimento da alma; desenha-se a frase, e aquela, esta, e a frase pensa, pensa a si mesma, faz que se a pense. E pulsa (SANTOS, 2012, p. 38).

É, em suma, uma literatura atenta à profunda desordem molecular, ao lado escuro, invisível da vida, que só pode ser apresentado (já que a linguagem impõe limitações) pelo signo ordenado: “ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem”. Quais estratégias de estilo Clarice usa para subverter tal ordenação limitadora e se aproximar mais da vida que não se deixa representar? Quais posturas os seus leitores adotam para entrar nesse jogo clariciano e com ele criar mais possibilidades de vida? São questões que nos motivam.

Sublinhamos a advertência que a escritora faz, voltando-se para o leitor: “Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado. E como decorar uma coisa que não tem história? Mas te lembrarás de alguma coisa que também aconteceu na sombra” (LISPECTOR, 1998a, p. 81). Se o Texto, ao se produzir na sombra, faz algo acontecer, o leitor-cartógrafo, ao ler os vestígios de sombra, as marcas textuais, igualmente faz algo acontecer. Não se trata de mistério, mas de contato com uma vida imanente, tanto pelas correntes da escritura, quanto pelos fluxos da leitura. Alguma coisa “entre” o texto e o leitor se passou – só que essa passagem não é do domínio do visível, é algo irrepresentável para o escritor e para o leitor, ambos entram em devir. Houve, então, um encontro, uma conversa:

Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. Todas essas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial: “efeito Compton”, “efeito Kelvin”. Dizíamos a mesma coisa para os devires: não é um termo que se torna outro, mas cada um encontra o outro, um único devir que não é comum aos dois, já que eles têm nada a ver um com o outro, mas que está entre os dois, que tem a sua própria direção, um bloco de devir, uma evolução a-paralela (DELEUZE; PARNET, p. 14-15).

O leitor encontra os textos de Clarice. Grafar o verbo “encontrar” necessariamente sem a sua possível forma pronominal, “encontrar-se”, aponta a não ocorrência de um encontro de

subjetividades individualizadas; não estamos no âmbito do encontro da pessoa-leitor – reconhecível em sua capacidade de atribuir significados ao que decodifica ou na sua capacidade de projetar fantasmas pessoais em tudo que lê – com os significantes provenientes de Clarice Lispector. Aludimos ao que o texto clariciano, por suas peculiaridades de estilo, tende a provocar: um arrebatamento, um “efeito-Lispector”:

De fato, se há um processo de subjetivação do leitor, inserido no campo da afetividade e das afecções, não existe estritamente nada de sentimental nem de emocional, mesmo porque o leitor é aqui multiplicidade, mais bando ou matilha que sujeito psicológico. [...] A produção de sentidos e não de significados – representações calcinadas – é algo inserido na singularidade do sujeito multifacetado: sujeito em devir que tenta interrogar o silêncio de uma escrita dominada pela linguagem. Ora, o leitor na sua errância, marcado por uma ontologia sísmica, advém primeiro em seu ato de leitura. Embora ele seja tocado, atravessado pelo significante que afronta, o leitor não se extenua nesse desafio. Que faz ele, então? Experimenta. Mistura os códigos, produz suas linhas de fuga para não morrer sufocado pelas significações que ditam aquilo que se deve sentir ou imaginar (LINS, 2008, p. 208).

O leitor, portanto, experimenta o devir e rouba pensamentos, tornando-se um intérprete no sentido musical do termo (LINS, 2008). A despeito de o leitor não ter assinado a literatura que lê (como o intérprete não é autor das músicas que canta), repeti-la em sua leitura será uma inovadora repetição, uma tarefa de criação. Para acompanhar os territórios que se fazem e se desfazem durante a conversa estabelecida com os Textos claricianos, realizando uma leitura em intensidade, o leitor é forçado (pelos fluxos de forças que necessariamente lhe atingem) a elaborar novos modos de representar afetos que lhes são inéditos. A potência de criação da leitura encontra-se, portanto, naquela tensão, que já mencionamos anteriormente, entre fluxo e representação.

Ao desmontar a rede de valores, com a qual o leitor estava habituado a compreender o mundo, rompendo a sua percepção rotineiramente captada pelo olho molar, o Texto clariciano oferece uma crise ao leitor e lhe propõe um trabalho crítico. Encontrar o novo em Clarice Lispector, também entre os textos produzidos academicamente, só será possível através da liberação de forças nas relações de leitura-escritura. É preciso deixar arejar, em nós mesmos, no exercício da função-leitor, os poros cavados por Clarice. O movimento desenhado por sua literatura foi justamente neste sentido: de perguntar mais do que responder, de incomodar mais do que confortar e de criar pluralidades móveis, cujo deslinde é infinito.

## A vida desobedece

No processo de ler-criar, atentamos para a necessidade, sinalizada pelo próprio estilo clariciano, de destacar algumas figuras que se apresentaram com emblematismo num dos contos do livro *Felicidade Clandestina*, “Os obedientes”, não apenas pela recorrência de aparição, mas sobretudo pela potência de significação que adquiriram. Não são figuras estáticas, cuja relevância esteja na sua exterioridade visível, e sim “incisas inscrições” (SOUSA, 2012, p. 149) que permitem uma iniciação ao Texto de Clarice, uma vez que concentram em si “a existência de fluxos vivos, de campos energéticos – digamos que a própria imagem do processo da escrita” (SOUSA, 2012, p. 149).

O conto narra a história de um homem e uma mulher casados que são apresentados como pessoas comuns, com uma rotina conjugal comum, mas que, quando já estavam na meia-idade, começam a “tentar viver mais intensamente”. Muito embora essa tentativa seja importante para o casal, que se propõe a uma mudança, a narradora não aponta uma definição para isso, ou seja, enquanto se fala sobre os dois, não há uma explicação do que seja “viver mais intensamente”. Ficamos a par somente das negativas, da frustração gerada por esse processo. Eles não conseguem superar o marasmo que entre os dois se mostrava opressiva e diariamente: “Sem que vivessem propriamente no tédio, era como se nunca lhes mandassem notícias. O tédio, aliás, fazia parte de uma vida de sentimentos honestos” (LISPECTOR, 1998b, p. 83).

Fica claro, então, que a narrativa interdita a oferta explícita dessa informação para reiterar, no seu aspecto formal, o que os próprios personagens sentiam: se eles não conseguiam viver intensamente enquanto permaneciam juntos, não há passagens narrativas que ilustrem uma vida intensa (mesmo porque ela não seria ilustrável). Vai ser interessante notar que tais passagens, quando aparecerem, não serão referentes a nenhuma situação extraordinária, quer dizer, os momentos em que os personagens se vêem atingidos por essa vida intensa ainda pertencem a uma rotina comum – para o homem, será enquanto lê o jornal; para a mulher, a princípio, enquanto costura. Para o leitor fica o desafio de encontrar sentido para o “viver mais intensamente” tão desejado pelo casal, com a pista de que eles não o atingiam se mantivessem a proximidade.

O que sabemos é que os personagens são descritos como obedientes porque, quando juntos, permanecem subordinados àquilo que no conto é denominado “vida irremediável” e que entendemos como a vida em sua acepção proveniente do senso comum, uma

manifestação discernível, preenchida por objetos, seres personalizados, uma rotina em torno do que já está dado: “[...] tudo isso, reunido e considerado já como passado, assemelhava-se à **vida irremediável. À qual eles se submetiam** com um silêncio de multidão e com o ar um pouco magoado que têm os homens de boa vontade (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 84).

As negações, enfatizadas pelo texto, demonstram que, afinal, ser obediente é não fazer o que é proibido, é não cair no perigo de uma outra vida – aquela indiscernível, impessoal, que se manifesta em sua máxima potência –, é não desobedecer: “Na verdade também estavam calmos porque **“não conduzir”, “não inventar”, “não errar”** lhes era, muito mais que um hábito, um ponto de honra assumido tacitamente. Eles **nunca** se lembrariam de **desobedecer**” (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 83). Em *A paixão segundo G.H.*, o acesso à vida impessoal também é apontado como proibido: “viver a vida em vez de viver a própria vida é proibido. É pecado entrar na matéria divina. E esse pecado tem uma punição irremediável: a pessoa que ousa entrar neste segredo, ao perder sua vida individual, desorganiza o mundo humano” (2009, p. 143).

O conto reforça a obediência dos personagens com alusões ao conformismo, inércia, submissão, silêncio, cumprimento diligente de tarefas, constante sensatez:

“Ser um igual” fora o **papel que lhes coubera**, e a **tarefa** a eles entregue. Os dois, condecorados, graves, **correspondiam grata e civicamente à confiança** que os iguais haviam depositado neles. [...] O **papel que cumpriam**, com certa emoção e com dignidade, era o de pessoas anônimas, o de **filhos de Deus**, como num clube de pessoas. [...] Também não apenas por **submissão**: como num soneto, era **obediência** por amor à **simetria**. A **simetria** lhes era a arte possível (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 83 e 86).

Quando separados, no entanto, marido e mulher passavam por experiências que os retiravam dessa vida irremediável e os colocavam em contato com a vida intensa: “Como foi que cada um deles chegou à conclusão de que, **sozinho, sem o outro, viveria mais** – seria caminho longo para se reconstruir, e de inútil trabalho, pois de vários cantos muitos já chegaram ao mesmo ponto” (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 86). Criam-se ocasiões em que homem e mulher estão afastados e, para descrevê-las, recorre-se a uma figura importante no texto, à qual desejamos nos dedicar atentamente: o fundo. Exemplifica-se, primeiro, a situação em que o homem está sozinho:

Embora houvesse momentos em que de repente, por um motivo ou por outro, eles **afundassem na realidade**. E então lhes parecia ter **tocado num fundo** de onde ninguém pode passar. Como, por exemplo, quando o marido voltava para casa mais cedo do que de hábito e a esposa ainda não havia regressado de alguma compra ou

visita. Para o marido interrompia-se uma corrente. Ele se sentava cuidadoso para ler o jornal, dentro de um silêncio tão calado que mesmo uma pessoa morta ao lado quebraria. Ele, fingindo com severa honestidade uma atenção minuciosa ao jornal, os ouvidos atentos. Nesse momento é que o marido **tocava no fundo** com pés surpreendidos (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 84).

Depois, a narrativa se volta para a esposa:

A esposa, esta **tocava na realidade** com mais frequência, pois tinha mais lazer e menos ao que chamar de fatos, assim como colegas de trabalho, ônibus cheio, palavras administrativas. Sentava-se para emendar roupa, e pouco a pouco **vinha vindo a realidade** (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 85).

A última expressão destacada (“vinha vindo a realidade”), pressupondo-se que a realidade está associada ao “fundo”, faz criar a imagem da ascensão da realidade, como se viesse ao de cima algo que irrefreavelmente atingiria a mulher.

Chegamos a essa pressuposição levando em conta as várias ocorrências dos verbos “tocar” ou “afundar”, que são sempre complementados pelos termos “fundo” ou “realidade”. “Tocar no fundo”, “afundar na realidade”, “tocar na realidade” são expressões que adquirem, desse modo, uma equivalência no texto. Por essa mesma razão, quando há, em determinado momento do conto, a palavra contrária à realidade – irrealidade –, somos levados a relacioná-la ao que contraria a imagem do “fundo” – superfície.

Os possíveis marcadores que sinalizam para essa ideia começam a se acumular no processo de leitura e uma rede de relações se configura: fundo/ realidade *versus* superfície/ irrealidade.

A imagem do afundar-se passa, então, a ser associada com a do afogamento: “Nesse momento é que o marido **tocava no fundo** com pés surpreendidos. Não poderia permanecer muito tempo assim, sem **risco de afogar-se**, pois **tocar no fundo também significa ter a água acima da cabeça**” (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 84-85).

Assim como a figura do “afundar-se” pode aludir à existência de uma superfície, o mesmo ocorre com “afogamento”, reiterado, também, pela ideia de uma superfície. “Afundar” e “afogar” se reforçam porque, na escrita clariciana, integram o mesmo campo semântico e remetem a uma mesma antonímia – manter-se à superfície. Ampliam-se, assim, os pares associativos que nos acompanham nessa leitura: fundo/ realidade/ afogamento/ imersão *versus* superfície/ irrealidade/ flutuação/ emersão.

Muito embora estejamos esquematizando os mencionados “pares associativos” em conjuntos separados, esses lugares, fundo e superfície, são desenvolvidos na narrativa como movediços e, portanto, seus limites têm aberturas, passagens constantes. Não há uma

categorização que opõe o sensível (o fundo como algo verdadeiro, essencial) ao suprassensível (a superfície como aparência). Essas dimensões se cruzam, entram em contato com uma naturalidade literal, pois os personagens, no mundo em que vivem, são atravessados por linhas intensivas virtuais (mas nem por isso menos reais), cuja descrição literária formalizou em “fundo”, “realidade”, “afogamento”. “Superfície e profundidade não se opõem, mas se dão e se doam como passagens, perspectivas, dobras de uma mesma onda, um mesmo mar, um mesmo devir-água” (MONTEIRO, 2012).

A figura do fundo é ainda associada à ideia de desobediência:

Nesse momento é que o marido **tocava no fundo com pés surpreendidos**. [...] O que fazia com que ele, lógico e sensato, se safasse depressa. Safava-se depressa, embora curiosamente a contragosto, pois a ausência da esposa era uma tal promessa de prazer perigoso que ele **experimentava o que seria a desobediência**. Safava-se a contragosto mas sem discutir, obedecendo ao que dele esperavam (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 84-85).

Estendem-se novamente os pares que propusemos: fundo/ realidade/ afogamento/ imersão/ desobediência *versus* superfície/ irrealidade/ flutuação/ emersão/ obediência.

A referência ao afundar-se e ao afogar-se tem uma especificidade no conto. As figuras do fundo e do afogamento não sugerem que o casal vive “afogado em tédio”, como diria o senso comum. Ao contrário do que seria previsível supor pela linguagem cotidiana (a expressão coloquial “fundo do poço” como algo necessariamente negativo retrata isso), os personagens afundam-se ou afogam-se no sentido de contatar forças vitais intensas. Desse modo, o tédio não é o que “afoga” o casal. Adotar essa formulação, ainda que metaforicamente, seria desconstruir uma criação cara ao conto, que narra o afogamento ou o mergulho ao fundo em circunstâncias nas quais alegria e vigor assaltam a vida irremediável que os personagens levam. O tédio, aqui, pertence à superfície, lugar em que marido e mulher se desconstruíam; lugar da irrealidade, da vida vulgar, da vida-produto, em que há obediência aos padrões sociais ordinários, em que costuma haver o enrijecimento dos territórios. Quando distanciados um do outro, todavia, passavam por experiências desterritorializantes e conseguiam “tocar” a realidade, alcançar o “fundo” ou “afogar-se” em forças inexplicáveis, ter acesso à vida-processo.

Os afetos intensivos escapavam ao território matrimonial. Essa leitura em muito se aproxima da análise que Suley Rolnik faz dos movimentos do desejo. Segundo ela, o desejo consiste no “movimento de afetos e de simulação desses afetos em certas máscaras, movimento gerado no encontro dos corpos” (2011, p. 36). Ou seja, no contato aleatório entre os corpos vibráteis pode haver uma mistura de intensidades, as quais, como não têm

existência independente, não têm forma nem substância, só se apresentam simuladas em máscaras. As máscaras são matérias de expressão, artifícios que servem como operadores de intensidades:

é no artifício, e só nele, que as intensidades ganham e perdem sentido, produzindo-se mundos e desmanchando-se outros, tudo ao mesmo tempo. Movimentos de territorialização: intensidades se definindo através de certas matérias de expressão; nascimento de mundos. Movimentos de desterritorialização: territórios perdendo a força de encantamento; mundos que se acabam; partículas de afeto expatriadas, sem forma e sem rumo (2011, p. 36).

Também faz parte do movimento do desejo, portanto, a obsolescência de certas máscaras em função do surgimento de novos afetos. Eis o que pode ter ocorrido aos personagens do conto: a máscara da união conjugal, nos moldes em que ela se formou, desfez-se. A escolha vocabular de Suely Rolnik, quando aborda essa mesma situação em relação a personagens conceituais de sua obra *Cartografia sentimental*, nos é providencial: “**A máscara nupcial**, para se manter, já que **não está mais sendo irrigada afetivamente**, se enrijece a olhos vistos. E a rigidez parece ser tão forte quanto aquilo que ela tem por missão negar: o movimento de partículas soltas, partículas loucas” (grifo nosso) (2011, p. 34).

A linguagem criada por Rolnik nos ajuda a explorar a relação entre fundo e superfície proposta por Clarice. Não poderia ser a figura do fundo e a sua correlata noção de conter águas pulsantes, nas quais existe a possibilidade de afogar-se, um lugar de produção de intensidades indiscerníveis? Por consequência, não poderia ser a superfície e a sua correlata noção de apresentar-se como um solo, no qual existe a possibilidade de haver ressecamento, um lugar de produção de sentidos? Na superfície, então, forma-se a máscara nupcial; é lá que conseguimos identificar uma união conjugal, homem e mulher discerníveis, individualizados, relacionando-se numa rotina de fatos irremediáveis, abrindo-se ou não para uma profunda vida intensa. Homem e mulher obedientes, permitindo-se ou não desobediências. É lá que se engendra um “plano de consistência”, onde os afetos se atualizam, delineiam um território, alcançam uma inteligibilidade (ROLNIK, 2011, p. 32). Essa união, no entanto, da maneira como se apresentou no conto, não era atingida pelos fluxos intensivos provenientes do fundo, cujas águas deixaram de “irrigar” a máscara nupcial e foram desaguar em outras máscaras, que conduziam novos afetos, decorrentes de novos encontros dos corpos dos personagens com outros corpos (não necessariamente humanos e, nesse caso, necessariamente não humanos, uma vez que marido e esposa foram afetados pela ausência um do outro e por situações e objetos rotineiros, conforme já sinalizamos anteriormente).

Compactuamos, ainda, da importante ressalva feita por Rolnik a respeito da tarefa da

máscara e da utilização do termo “simular”: se as intensidades se simulam em máscaras, essa simulação não guarda nenhuma proximidade com a ideia de falsidade. As máscaras são verdadeiras, adquirem “espessura de real” enquanto funcionam como condutoras de afetos e só se tornam “falsas”, irreais “à medida que os afetos gerados no encontro [de corpos], ao tentarem efetuar-se nessa máscara, não conseguem fazer sentido” (2011, p. 35). Simular, desse modo, não é fingir, não é ocultar uma verdade; a olho nu, embora só a máscara apareça, ela não esconde nada:

por trás da máscara não há rosto algum, um suposto rosto verdadeiro, autêntico, originário – em suma, um rosto real que estaria oculto, seja por trauma ou recalque (versão psicologizante), seja por ideologia ou falsa consciência (versão sociologizante) ou, simplesmente, por ignorância (versão pedagogizante). [...] Por isso, podemos dizer que a máscara (o artifício) é a realidade nela mesma: não há nada que seja o “verdadeiro”, no sentido de autêntico, originário – nem em cima, nem embaixo, nem atrás, nem no fundo da máscara. Nem em lugar algum. A procura pelo verdadeiro, aqui, perde até o sentido: revela-se como *falso problema*. A única pergunta que caberia é se os afetos estão ou não podendo passar; e como (ROLNIK, 2011, p. 36).

Ressalva semelhante deve ser feita quanto às imagens que estamos explorando. O “fundo” que Clarice propõe no conto não é o por trás autêntico da “superfície”, não aparece como um abrigo em que as razões originais, sobretudo as psicologizantes, se depositam e são aptas a justificar o que os personagens sentem ou fazem. O fundo não consiste numa subjetividade invisível do homem e da mulher que será expressa em uma superfície visível: fundo-alma, fundo-interioridade, fundo-inconsciente, fundo-verdade, fundo-EU-autocentrado, fundo-ego ou qualquer outra formulação que faça equivaler “fundo” a uma ideia tradicional de “dentro” não está em conformidade com o que defendemos aqui.

Não se trata de uma dicotomia. A falta de estima que Clarice Lispector demonstrava pelas dicotomias ela manifestou em várias de suas criações, inclusive em uma de suas entrevistas. Para a surpresa do jornalista – que parecia querer explorar a noção corrente de que a escrita clariciana é dedicada à exteriorização de um gênio original, interiorizado – a escritora desfaz a oposição entre “dentro” e “fora”. A pergunta “A janela de sua vida é voltada para dentro?” recebe a seguinte resposta de Clarice:

Se você acha, significaria que olho de fora para dentro? O que significaria que estou, como é a realidade, dos dois lados. É que o mundo de fora também tem o seu dentro, daí a pergunta, daí os equívocos. **O mundo de fora também é íntimo. Quem o trata com cerimônia e não o mistura a si mesmo, não o vive, e é quem realmente o considera estranho e de fora. A palavra dicotomia é uma das mais secas do dicionário** (grifo nosso) (apud ROCHA, 2011, p. 27).

É justamente essa falta de cerimônia entre dentro e fora, entre interioridade e exterioridade que a escrita clariciana vai praticar, misturando-os, tratando-os como dimensões contíguas, e não opostas ou dicotômicas. Por isso, fundo e superfície não se separam em “Os obedientes”, ao contrário, são simultâneos e indissociáveis. A profundidade deve ser paradoxalmente entendida como exterioridade:

O paradoxal dizer de uma profundidade exterior encontra um exemplo decisivo no sinal da pele; **é ao nível da densidade que se manifesta a valência do profundo no exterior.** À superfície esse sinal pode ser densamente profundo e de terríveis significações (grifo nosso) (SOUSA, 2012, p. 436).

Assim entrevemos o fundo na própria superfície: aquelas forças intensivas (a vida intensa que os personagens desejam), ainda não cristalizadas, pertencem ao fundo, mas, ao mesmo tempo, também pertencem à superfície, porque nela estão formando incessantemente máscaras que lhes dão densidade. Na máscara matrimonial, que tem visibilidade na superfície, nos próprios contornos de marido e mulher, portanto, as intensidades necessariamente ganhariam densidade, desde que encontrassem poros abertos para sua travessia, com seu movimento desterritorializador, dessubjetivizador. Daí o fundo não ser um interior estático (anterior) a ser revelado numa superfície exterior (posterior), mas um propulsor de forças indistintas em constante atuação, sem “antes” nem “depois”, mas sempre “durante”.

Mas se tais intensidades não encontraram matéria de expressão no casamento, conforme foi narrado pelo conto, elas não deixaram de atuar, e o esperado é que elas se mobilizassem na composição de uma nova máscara, de um novo sentido para a vida. Para a mulher, após concluir que não era aquele matrimônio que lhe proporcionaria uma vida intensa, ficaram os sonhos, as projeções do que seria essa vida:

A esposa, sob a fantasia contínua, não só chegou temerariamente a essa conclusão como esta transformou sua vida em mais alargada e perplexa, em mais rica, e até supersticiosa. Cada coisa parecia o sinal de outra coisa, tudo era simbólico, e mesmo um pouco espírita dentro do que o catolicismo permitiria. Não só ela passou temerariamente a isso como – provocada exclusivamente pelo fato de ser mulher – passou a pensar que um outro homem a salvaria. O que não chegava a ser absurdo. Ela sabia que não era. Ter meia razão a confundia, mergulhava-a em meditação (LISPECTOR, 1998b, p. 86).

Para o homem, também restaram somente as projeções: “O marido, influenciado pelo ambiente de masculinidade aflita em que vivia, e pela sua própria, que era tímida mas efetiva, começou a pensar que muitas aventuras amorosas seriam a vida” (LISPECTOR, 1998b, p. 86).

Essas forças intensivas ainda não tinham formado um território, não tinham

encontrado uma inteligibilidade, já que os dois personagens não conheciam como elas se fariam representar. Tanto que a mulher acreditou que elas seriam representadas por um outro homem, enquanto o marido, por muitas aventuras amorosas. Nesse ponto, vale a observação de que até o sonho deles parecia ser obediente, porque fantasiavam na lógica do possível, seguindo uma dinâmica de relações conforme prescrevem as regras dos costumes em sua versão mais tradicional: uma outra experiência monogâmica heterossexual, para ela; vários amores, para ele. Mesmo que decorrentes de um universo cultural ortodoxo, poderiam ser essas as novas máscaras a serem compostas, desde que aquela antiga, a do casamento entre eles, fosse abandonada pelo seu grau de enrijecimento denunciador de sua obsolescência: entre homem e mulher nada mais se passava, apenas a obrigação entristecedora de manterem-se fechados em seus modos de existência.

Embora ainda ininteligíveis, as intensidades atuaram involuntariamente, sobretudo em seu viés desorientador, desterritorializador. Anestesiá-las, boicotá-las pelo medo da desordem foi a opção do casal, que permaneceu juntos: “Sonhadores, eles passaram a sofrer sonhadores, era heróico suportar. Calados quanto ao entrevisto por cada um, discordando quanto à hora mais conveniente de jantar, um servindo de sacrifício para o outro, amor é sacrifício” (1998b, p. 86).

Até que, a despeito das repetições desses possíveis, uma vez que homem e mulher grudaram na máscara matrimonial e não se permitiram afetar-se pela vida intensa, o impossível aconteceu – na ordem do acontecimento, só se manifesta aquilo que não se planejou, aquele resultado desconhecido pela capacidade racional de previsibilidade:

Assim chegamos ao dia em que, há muito tragada pelo sonho, a mulher, tendo dado uma mordida numa maçã, sentiu quebrar-se um dente da frente. Com a maçã ainda na mão e olhando-se perto demais no espelho do banheiro – e deste modo perdendo de todo a perspectiva – viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos... **tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço**, com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento, pessoa pela qual tanta gratidão se poderia sentir, reserva militar e **sustentáculo de nossa desobediência** (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 87).

Fundo, afogamento e desobediência unem-se no suicídio da mulher.

Pouco antes, o reflexo da mulher no espelho, muito embora não dê conta de capturar as intensidades irrepresentáveis que lhe atingem, mostra alguns sinais de que elas estão ali, simulando-se silenciosamente em novas máscaras. Esses sinais de desterritorialização se fazem na perda da perspectiva e na imagem refletida de um rosto desconhecido, com um dente quebrado. São segundos de um abismo, uma peripécia: ainda não há rosto com

contornos bem definidos, há um embaçar próprio de uma máscara desterritorializada, em processo de decomposição, sujeita ao perigo de não se abrir para outras superfícies, outros territórios.

A presença de um léxico próprio das artes plásticas é notável. As palavras “simetria” – que aludiu à obediência dos personagens, conforme já citamos anteriormente (“A simetria lhes era a arte possível”) – e “perspectiva” – que se referiu ao reflexo da mulher no espelho – foram usadas de modo a corroborar a nossa leitura.

“Simetria” caracteriza a vida-superfície do casal, aquela que, ordinária e irremediavelmente, eles conseguem organizar numa rotina, num cotidiano. A vida que se deixa representar e que, se o fosse, a imagem de um rosto simétrico, com lados reconhecíveis e harmonizados, poderia cumprir essa função.

A ausência da “perspectiva”, todavia, apontou para a vida-fundo da mulher. Ela, ao se olhar no espelho no banheiro com muita proximidade, perdeu a perspectiva da sua imagem. Segundo o historiador de arte Ernest Gombrich, perspectiva é uma “lei da redução regular de objetos”, a partir da qual os artistas, sobretudo os da alta renascença, “desenhavam mais pequenas as coisas distantes e maiores as coisas mais próximas ou importantes” (2011, p. 114) para provocar uma ilusão de profundidade e, portanto, uma ilusão de realidade nos quadros apoiados em superfícies planas. Compreendemos que não houve, naquele momento do conto, a formação de uma imagem figurativa no espelho (na qual fundo e figura se diferenciavam e, a partir da lei da perspectiva, fosse causada uma impressão de realidade, esta entendida como a que se dispõe aos olhos). Acontece, nas vésperas do suicídio, uma quase perda de figuração, um rosto embaçado que sinaliza para uma tentativa de montar uma imagem capaz de refletir as forças intensivas que atingiram a personagem, forças que pertencem à realidade do devir, cuja captura não se faz por rostos estáticos, tampouco simétricos.

Clarice traduz melhor essa operação em *Água Viva*: “Onde está o fato? Minha história é de uma escuridão tranquila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. **É o figurativo do inominável**” (grifo nosso) (1998a, p. 81). Deleuze e Francis Bacon, que passam pelo texto de André Monteiro, traduzem melhor essa operação:

Figuras que não se contém nos limites de seus contornos. Figuras sem figuração, sem ilustração. Figuras que não se contorcem, se des-figuram para que o corpo da vida possa gritar. Um corpo todo-movimento (todo sensações) que deseja, sem dono, escapar, e escapa, inapreensível, pelos buracos do rosto (MONTEIRO, 2011).

Em *Perto do coração selvagem*, tem-se uma experiência semelhante à do conto,

marcada pela surpresa da personagem Joana em olhar para o espelho e não ver apenas a sua imagem claramente refletida, os seus limites humanos, mas uma captura fugaz que mostra o seu devir-inumano, uma vida em intensidade máxima, impessoal:

Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, **vivendo nas coisas além de mim mesma**. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que **me descubro de outra qualidade**. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço o meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma **coisa apenas viva**. Também me surpreende, os olhos abertos para o espelho pálido, de que haja **tanta coisa em mim além do conhecido**, tanta coisa sempre silenciosa. [...] Às vezes, à minha descoberta, segue-se o amor por mim mesma, um olhar constante ao espelho, um sorriso de compreensão para os que me fitam. Período de interrogação ao meu corpo, de gula, de sono, de amplos passeios ao ar livre. **Até que uma frase, um olhar – como o espelho – relembram-me surpresa outros segredos, os que me tornam ilimitada** (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998d, p. 68).

O conto “Os obedientes”, portanto, não é o único, no conjunto do Texto clariciano, a tratar o espelho como um elemento que testemunha estados desterritorializados dos personagens. São momentos específicos em que eles, apesar de sua forma humana, demonstram estarem em constante processo de despersonalização que se materializa nesse breve e raro contato com o espelho no qual não há um reflexo nítido, mas, no mínimo, um embaçamento, como ocorreu no conto mencionado, ou ainda uma surpresa com o desconhecido, como aconteceu em *Perto do coração selvagem*, ou mesmo uma radicalização dessa experiência, como se dá em *Água Viva*:

Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal **ausência de si mesma**, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito. E descobriu os enormes espaços gelados que ele tem em si, apenas interrompidos por um ou outro bloco de gelo. Espelho é frio e gelo. Mas há uma sucessão de escuridões dentro dele – perceber isto é instante muito raro – e é preciso ficar à espreita dias e noites, em **jejum de si mesmo**, para poder captar e surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998a, p. 78-79).

Vai ser ainda em *Água Viva* que a definição do espelho irá recorrer ao uso da palavra “fundo” – “Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois **espelho é o espaço mais fundo que existe**” (LISPECTOR, 1998a, p. 78) –, reiterando a nossa leitura que associa o “fundo” à realidade do devir, à realidade imanente em que as coisas ainda não estão delimitadas, ainda se encontram em estado de forças vivas.

Passagens de outras narrativas remontam os pares desenvolvidos minuciosamente em “Os obedientes”, “fundo/realidade” e “superfície/irrealidade”, que são recorrentes no Texto clariciano. Ressalvamos, novamente, que eles não formam categorias dicotômicas, conforme explica Carlos Mendes de Sousa: “Talvez não possam dispensar-se os sistemas de oposição, as polaridades de que necessitamos para compreender o mundo; no interior do discurso clariciano, ainda quando se pretende a abolição das categorias dicotômicas, faz-se delas uso continuado” (2012, p. 128).

Para apresentar a repetição do conjunto fundo-superfície, faremos um breviário de frases de Clarice Lispector, tomando por empréstimo a metodologia usada por Roberto Corrêa dos Santos em *As palavras*, livro no qual o escritor e artista visual reuniu várias sentenças do Texto de Clarice (provenientes de obras como *Um sopro de vida*, *A hora da estrela*, *Água Viva*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, entre outras). Roberto Corrêa afirma ter sido convidado pela própria arte clariciano a realizar um trabalho de curadoria, tomando a compilação “como um campo expositivo para *As palavras*, as de Clarice: que sempre para além das palavras se mostram; palavras, se palavras, amplamente expandidas” (2013, p. 303). Ele ainda expõe ter feito poucas intervenções, como, por exemplo, compor o arquivo com frases iniciadas sempre por maiúscula, mesmo as que assim não se apresentavam no texto original (SANTOS, 2013, p. 304).

Operaremos de modo semelhante, também impulsionados pela força singular das palavras claricianas e pelo reconhecimento da expansão máxima que tais palavras alcançam. A reunião de frases fora de seu contexto narrativo, conforme assinalou Roberto Corrêa, ao invés de desmerecer a literatura de Clarice, evidencia o grande vigor desse modo de escritura, para o qual interessa, muito mais do que contar um caso ou preencher enredos com eventos, “cravar na página a frase, que, em Clarice, outra coisa não é do que pensamento ardente e grafado” (apud IMS, 2014). Deixaremos em destaque exatamente a articulação de um pensamento evidenciado nas figuras do “fundo” e da “superfície”, que são, portanto, imagens do pensamento recorrentes em Clarice. A reunião de frases favorecerá a demonstração do quanto essas figuras se manifestam não somente nos exatos significantes “fundo” e “superfície”, mas também em outras expressões de mesmo efeito. Não se trata de admitir apenas sinônimos dessas palavras, mas, sobretudo, de perceber em determinadas passagens a presença de uma polarização que é necessária ao desenvolvimento do conceito de vida e de real, segundo pensou Clarice, e que remonta essa imagem do pensamento:

Ouçamos *Água Viva*:

Parece com momentos que tive contigo, quanto te amava, além dos quais não pude ir pois **fui ao fundo dos momentos**. É um estado de contato com a energia circundante e estremeço. Uma espécie de doida, doida harmonia.

Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque **caio no instintivo e no direto**.

Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e **estou à tona** de brilhante escuridão.

Passarei para **o outro lado da vida**. O outro lado é uma vida latejantemente infernal. Mas o outro lado, do qual escapei mal e mal, tornou-se sagrado e a ninguém conto o meu segredo.

**Mergulho** na quase dor de uma intensa alegria.

Como vês, **é-me impossível aprofundar e apossar-me da vida**, ela é aérea, é o meu leve hálito.

Quero a **profunda desordem orgânica** que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade.

Movo-me dentro de meus **instintos fundos** que se cumprem às cegas. Sinto então que estou nas proximidades de fontes, lagoas, cachoeiras, todas de águas abundantes. E eu livre.

**No fundo de tudo há a aleluia.**

**Eu me aprofundei em mim** e encontrei que eu quero vida sangrenta, e o sentido oculto tem uma intensidade que tem luz.

Que música belíssima ouço **no profundo de mim**. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar.

Algo se passara entre mim e a rosa. Tinha tanto instinto de natureza que **eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente** como só acontece entre bicho e homem.

**Em mim é profunda a vida.**

As madrugadas vêm me encontrar pálida de ter vivido **a noite dos sonhos fundos**. Embora às vezes eu **sobrenade num raso aparente que tem debaixo de si uma profundidade de azul-escuro quase negro**.

Então **o fundo da existência se manifesta** para banhar e apagar os traços do pensamento. O mar apaga os traços das ondas na areia.

Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas – nunca o ato de entrega será fácil. Tenho que dar o **mergulho** de uma só vez, **mergulho** que abrange a compreensão e sobretudo a incompreensão.

É que estou percebendo uma **realidade enviesada**. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti **o oblíquo da vida**. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. Agora adivinho que **a vida é outra**.

Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa, ganho uma certeza: **a vida é outra. Tem um estilo subjacente**.

Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero **a glória de cair**.

**Eu te invento, realidade. E te ouço como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos.**

Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a **alegria doida e profunda** terá o melhor de nossa verdade.

Frases-pensamento de *A paixão segundo G. H.*:

Tenho medo dessa **desorganização profunda**.

**Viver é somente a altura a que posso chegar – meu único nível é viver.**

Quando eu ficava sozinha não havia uma **queda**, havia apenas **um grau a menos** daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a minha espécie de beleza.

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. **Viver não é vivível**. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.

A outra – a incógnita e anônima – essa **outra minha existência que era apenas profunda**, era o que provavelmente me dava a segurança de quem tem sempre na cozinha uma chaleira em fogo baixo: para o que desse e viesse, eu teria a qualquer momento água fervendo.

É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de **minha vida mais profunda**. Em **derrocada** difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas.

Ter matado abria **a secura das areias do quarto até a umidade**, enfim, enfim, como se eu tivesse **cavado e cavado** com dedos duros e ávidos até encontrar em mim um fio bebível de vida que era o de uma morte.

**Do mundo enfim úmido de onde eu emergia**, abri os olhos e reencontrei a grande e dura luz aberta, vi a porta agora fechada do guarda-roupa.

**O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva.**

Deste-me inocentemente a mão, e porque eu a segurava é que **tive coragem de me afundar**.

Eu havia desencavado talvez o futuro – ou **chegara a antigas profundidades** tão longinquamente vindouras que minhas mãos que as haviam desencavado não poderiam suspeitar.

Somos criaturas que precisam **mergulhar na profundidade** para lá respirar, como o peixe mergulha na água para respirar, só que minhas profundidades são no ar da noite.

Em mim **a vida mais profunda é antes do humano** – e para isso eu tivera a coragem diabólica de largar os sentimentos.

Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, **mais funda**, menos boa, menos ruim, menos bonita.

Em *Laços de família*, no conto “Amor”, vale a pena minuciar como aparece a imagem do “fundo”, pois ali se tem a semelhança dessa imagem com a do conto “Os obedientes” não apenas em frases, mas também sob o ponto de vista do enredo, uma vez que o cotidiano da personagem Ana, do primeiro conto acima citado, é análogo ao da mulher do segundo, rotinas voltadas para o ambiente doméstico, e também Ana entrará em contato com uma vida em intensidade, mas não pela via do suicídio.

A personagem está em um bonde, com as compras no colo, quando olha para um cego e se compadece dele. Dispara-se nela, então, uma estranheza: “O que chamava de crise viera afinal. [...] Um cego mascando chicletes **mergulhara** o mundo em escura sofreguidão” (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998c, p. 23).

Com o verbo “mergulhar” já temos um forte indício de que o contato com o “fundo” aconteceu, em contraposição à aparente permanência cotidiana na superfície; ou, dizendo de outro modo, os afetos, ao serem despertados pelo encontro com o cego, desterritorializaram a personagem, retiraram-na de sua vida irremediável. No caso dessa narrativa, aquela “simetria”, sobre a qual falávamos em “Os obedientes”, irá equivaler-se ao que, em “Amor”, se denomina de “gosto pelo decorativo”: Ana alimentava a falsa crença de que a ordem com que ela havia aprendido a dispor o lar podia representar e controlar a vida em todas as suas dimensões: “Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem” (LISPECTOR, 1998c, p. 20). Mas assim chegamos ao dia em que, sem aviso prévio, um acontecimento se apresenta, liberando fluxos vitais que eram inadmissíveis no mundo

organizado de Ana:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E o cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca (LISPECTOR, 1998c, p. 23).

É à revelia da personagem e, não por acaso, fora do ambiente doméstico que ela é forçada – pelas forças que lhe atravessam involuntariamente – a mergulhar na vida-fundo. Ana, após perder o rumo de casa, desce em um ponto qualquer e se vê próxima do Jardim Botânico, em cujo interior se depara com uma realidade em tudo divergente da assepsia com que mantinha o seu lar. Coqueiros, ruídos, cipós, ramos, bichos – sobretudo os não domesticáveis, como aranha, “parasitas folhudas” – frutas pretas, “caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos”, manchas roxas no banco, “volumosas dalias e tulipas”, “vitórias-régias monstruosas” são mostrados como texturas de uma vida imanente, que fazem Ana entrar em devir. Impactada, ao retornar para o lar, ela se espanta por ver uma ordem construída pelo seu “gosto pelo decorativo”, com que tentava limpar obsessivamente qualquer marca dessa vida imanente: “Abriu a porta de casa. [...] as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver” (LISPECTOR, 1998c, p. 26).

Na superfície em que se fixava, um lar ordenado e higienizado, Ana passa a admitir, não sem estranhamento, a invasão indomável de uma vida suja, testemunhada no Jardim Botânico. Sujeira misturada ao fluxo de águas profundas, fluxo de intensidades afetivas, que foram mobilizadas no encontro com o cego, que, por sua vez, despertou na personagem uma violenta piedade e ainda a fez, pela desorientação causada, adentrar o Jardim Botânico, como se menciona na narrativa: “Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração **as águas mais profundas?**” (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998c, p. 27). E se, como dissemos, no Jardim fazia-se “um trabalho secreto” (1998c, p. 24) do qual Ana tomou conhecimento, na sua casa também acontece esse contato com uma vida-profunda, materializada na forma animal, que Ana não conseguia conter:

O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d’água caíam na água parada no tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror (LISPECTOR, 1998c, p. 28).

O que Ana, a mulher de “Os obedientes” e tantos outros personagens claricianos demonstram é que a armadura do cotidiano pode imobilizar a vida porque lhe impõe uma ordem falsa e faz crer ser esta a sua configuração única e oficial. Clarice dedica-se a narrar devires que se apoderam dessas rotinas, apenas aparentemente estagnadas, e desordenam tudo, torrentes cujo movimento é vulcânico: irrompem de um fundo e são lançados na superfície, modificando a paisagem dominante.

O Texto de Clarice demonstra uma coerência terminológica, tendendo a tratar o “irreal-superfície” como um plano de molaridades; enquanto o “real-fundo” é o plano em que as coisas ainda não têm forma, são intraduzíveis e moleculares. Essa formulação recorrente aproxima-se de uma criação conceitual-filosófica. Não estaríamos, pois, diante de um conceito de vida ou de real?

A escritora, para além de criar sensações, estuda o real e expõe modos de existência, que podem variar entre o controle (fictício) e a contaminação (prudente), ou seja, podemos ou supor que controlamos a recepção das forças profundas do real, fechando-nos para elas e forjando uma identidade rígida; ou deixar-nos contagiar por elas, criando aberturas, favorecendo as suas passagens, sem abandonar a necessária manutenção de “superfícies”, territórios provisórios, que possam receber o movimento desse “fundo”. É um constante territorializar-desterritorializar-reterritorializar...

Essa proposição filosófico-literária clariciano encontra ressonâncias no pensamento de Gilles Deleuze. O “real-fundo” pode ser relacionado com o espaço do fora, definido como aquele que “constitui o domínio das forças, das singularidades selvagens, da virtualidade, onde as coisas não são ainda, onde tudo está por acontecer” (LEVY, 2011, p. 102). O fora, para Deleuze, remete a um outro conceito fundamental: o de plano de imanência:

Abandonando a metafísica, o pensador propõe uma filosofia que não mais conceba um plano suprassensível, um além-mundo do qual o mundo seria mera imagem. Afirmar a imanência significa afirmar a univocidade. Ou seja, significa afirmar que todos os planos, que todas as multiplicidades encontram-se num único e mesmo plano. Não há mais separação entre o mundo e um além, pois todos os mundos se englobam no plano de imanência. Em outras palavras, pode-se afirmar que o plano de imanência constitui o campo de coexistência virtual de todos os planos, embora seja importante salientar que, se é verdade que o plano de imanência é sempre único, há, entretanto, vários planos de imanência, “que se superpõem estratigraficamente e eventualmente podem cruzar-se e comunicar-se” (LEVY, 2011, p. 102).

É imprescindível compreender, portanto, que a concepção do plano de imanência desprende a vida tanto da subjetividade quanto da objetividade. Trata-se da vida tomada como singularidade – e, desse modo, livre de uma pessoalidade, de uma subjetividade que se

restringa a um sujeito autossuficiente, supostamente dono de suas profundezas interiores. Trata-se, também, da vida que se apresenta – e, assim, ela se faz ao mesmo tempo em que ganha forma, ao invés de representar uma objetividade, uma exterioridade prévia aos acontecimentos. Deleuze recorre a Charles Dickens para responder à pergunta “o que é a imanência?”, recontando uma narrativa cujo personagem, maldoso e desprezado por todos, no leito de morte, recebe ajuda, respeito, amor. Ainda com esse último fio de vida, o moribundo consegue sentir algo de doce penetrá-lo, tanta havia sido a solicitude dos cuidados recebidos. Mas, quando aos poucos vai retornando à vida, seus salvadores se afastam e o homem recupera a sua maldade. “Entre sua vida e sua morte, há um momento que não é mais do que aquele de uma vida jogando com a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, e entretanto singular, que desprende um puro acontecimento [...]” (DELEUZE, 2013):

Trata-se de uma heceidade, que não é mais de individuação, mas de singularização: vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, uma vez que apenas o sujeito que a encarnava no meio das coisas a fazia boa ou má. [...] Não deveria ser preciso conter uma vida no simples momento em que a vida individual confronta o morto universal. Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que tal ou qual sujeito vivo atravessa e que tais objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos (DELEUZE, 2013).

Uma vida que, por advir de forças selvagens, imprevisíveis, que não se deixam domesticar e não obedecem a nenhum comando moral, a nenhum valor transcendente; e também por estar em toda parte e não requisitar para o seu alcance uma ascese que imponha sacrifícios aos desejos; por toda a sua potência e inexorabilidade, a vida imanente apresenta riscos. Ela precisa ser continuamente protegida de si mesma, com cuidados que evitem as suas ambiguidades, conforme advertiu Deleuze:

é justamente isso que só se pode aprender na linha de fuga, ao mesmo tempo em que ela é traçada: os perigos que se corre, a paciência e as precauções que é preciso ter, as retificações que é preciso fazer todo o tempo para livrá-las das areias e dos buracos negros (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 52).

E Clarice Lispector também adverte:

O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida; se não lhe for dada a força dela mesma, então ela rebenta como um dique rebenta – e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra. Aí estava o grande perigo: quando essa parte neutra de coisa não embebe uma vida pessoal, a vida vem toda puramente neutra (LISPECTOR, 2009, p. 69).

Viver é perigoso, nas palavras de Guimarães Rosa e também nas palavras de Clarice

Lispector. São frequentes, nas suas narrativas, as referências aos perigos da vida imanente. No conto “Os obedientes”, a menção explícita que se faz a esse perigo é em relação ao homem: “a ausência da esposa era uma tal promessa de **prazer perigoso** que ele experimentava o que seria a desobediência. [...] Além do mais, se esta é que era a **realidade, não havia como viver nela ou dela**” (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 85). “Prazer perigoso” que se vincula à desobediência, ao “fundo”.

Experimentar a vida imanente em dose única e cavalgar foi o que aconteceu com a mulher quando se jogou pela janela do apartamento. Ela ultrapassou o seu limite de tolerância nesse contato com a imanência. Trata-se, como explica Suely Rolnik, de um “limiar de desterritorialização”, ou seja, um parâmetro para avaliar o quanto se consegue suportar o desmantelamento das máscaras que nos constituem e nos dão sentido para viver (ROLNIK, 2011, p. 68). No conto, a máscara matrimonial em corrosão liberaria os novos afetos para a formação de outras máscaras e permitiria a criação de novos sentidos. A personagem, no entanto, impede esse processo e, ao invés de reorientar afetos recém-criados (aqueles que começavam a se manifestar na ausência do marido ou mesmo nos sonhos que ela alimentava sobre o que seria a vida) a uma nova inteligibilidade, libera irreversivelmente a vida onde ela estava aprisionada sem lhe oferecer novos territórios (ainda reconhecidamente humanos, ainda identificáveis a ela) para atuar. Destruindo a sua forma humana – suicidando-se, enfim – a mulher funde-se ao fundo e não encontra novas e necessárias superfícies que ofereçam densidade vivível a essa vida imanente. A sua morte faz parte de um fluxo vital, conforme expõe Evando Nascimento:

Nisso, *morte* é somente o signo da apropriação de uma forma de vida por outra, e da vida pela não vida, num processo de apropriações, desapropriações, reapropriações, rumo a vastas expropriações [...]. Nenhuma vida é própria, idêntica a si mesma, toda vida se torna, muda, transmutando-se em outras formas vitais, num contínuo descontinuar-se a que poderíamos chamar de “desconstruções”, com ênfase no plural, e que Deleuze chamaria de “fluxo vital” (2012, p. 56).

G.H., outra personagem clariciana, cujo contato com a imanência se dá ao comer uma barata – situação que a coloca em devir-animal – estava avisada sobre os perigos e, prudentemente, mantém-se alerta ao seu limiar de desterritorialização:

Eu nunca havia deixado minha alma livre, e me havia organizado depressa em pessoa porque **é arriscado demais** perder-se a forma.

Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana. **Se tiver coragem**, eu me deixarei continuar perdida.

É como na agonia da morte: alguma coisa na morte quer se libertar e tem ao mesmo tempo **medo de largar a segurança do corpo**. Sei que é perigoso falar na falta de esperança, mas ouve – está havendo em mim uma alquimia profunda, e foi no fogo do inferno que ela se forjou.

Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e **defendê-los para me defender**.

Sei que depois saberei como encaixar tudo isso na praticidade diária, não esqueças que **também eu preciso da vida diária!**

Em *Água Viva*, também se reconhece o risco de viver profundamente:

Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, **nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio**, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha.

**Corro perigo como toda pessoa que vive**. E a única coisa que me espera é exatamente o inesperado.

Sem fronteiras, a **aventura da liberdade perigosa**. Mas arrisco, vivo arriscando.

Com a personagem Ana, do conto “Amor”, não seria diferente. Além de alusões ao perigo da vida imanente – como “Protegia-se trêmula. Porque **a vida era periclitante**” (LISPECTOR, 1998c, p. 20) e “Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do **perigo de viver**” (1998c, p. 29) – afirma-se que “**Certa hora da tarde era mais perigosa**” (1998c, p. 19). São momentos em que as tarefas domésticas se esgotavam e não mais requeriam a atenção de Ana, que passava então a correr o risco de ficar mais vulnerável:

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado **na hora perigosa da tarde**, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco. [...] Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranquila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos (grifo nosso) (1998c, p. 21).

Isso nos conduz ao que Deleuze e Guattari pensaram em “Como criar para si um corpo sem órgãos?”, capítulo importante de *Mil platôs*. Três colocações a respeito do CsO (corpo sem órgãos) nos parecem mais relevantes: primeiro, um CsO não é um conceito, “mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (2012, p. 12). Segundo, o CsO “é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (2012, p. 18). Terceiro, não há relação de contrariedade entre CsO e órgãos, pois o “inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (2012, p. 24).

Deleuze e Guattari apontam que o organismo (esse funcionamento organizado dos órgãos, no qual cada um cumpre uma função que o identifica) é o resultado de acumulações, dobramentos e sedimentações que se estratificam sobre o CsO, que, portanto, “oscila entre dois polos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação” (2012, p. 25). A medida dessa oscilação perpétua é a medida do perigo: não podemos abrir mão do organismo, da superfície de estratificação, sob o risco de cair numa imanência violenta, invivível:

[...] o CsO não para de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera. Liberem-no com um gesto demasiado violento, façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmos se matarão, encravados num buraco negro, ou mesmo envolvidos numa catástrofe, ao invés de traçar o plano. **O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeitoado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente**, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. [...] **É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga**, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO. Conectar, conjugar, continuar: todo um “diagrama” contra os programas ainda significantes e subjetivos. Estamos numa formação social; ver primeiramente como ela é estratificada para nós, em nós, no lugar onde estamos; ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos; fazer com que o agenciamento oscile delicadamente, fazê-lo passar do lado do plano de consistência. É sempre aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, junção de fluxos, *continuum* de intensidade (grifo nosso) (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 27).

A desestratificação, portanto, requer prudência. Espaços estratificados corresponderiam a superfícies, texturas representáveis, rugosidades visíveis, o mundo ordenado, enquanto os espaços lisos, a profundidades, molecularidades invisíveis, o mundo desordenado. Não se pode não advertir: o espaço liso não salva ninguém. À mulher do conto “Os obedientes”, com prudência, talvez fosse possível saltar para estratos descodificados, liberar as linhas de fuga sem precipitar uma queda suicida. Mas ficamos apenas com o “talvez”, só podemos supor, pois não há como averiguar se uma linha é boa e outra é ruim, sob o risco de moralizá-las. Como ensina Deleuze, “Numa cartografia, pode-se apenas marcar caminhos e movimentos, com coeficientes de sorte e de perigo” (1992, p. 48). Além disso, não desconsideramos que o suicídio possa ter sido ele mesmo um modo de existência, já que “são organismos que morrem, e não a vida” (DELEUZE, 1992, p. 183). Nesse sentido, a experiência da morte teria sido subvertida da sua concepção comumente negativa, como se quer em *Água Viva*: “Quero morrer com vida. [...] Queria tanto morrer de saúde. Como quem explode” (LISPECTOR, 1998a, p. 46); “Morrer deve ser uma muda explosão interna. O corpo não aguenta mais ser corpo. E se morrer tiver gosto de comida quando se está com muita fome? E se morrer for um prazer, egoísta prazer?” (LISPECTOR, 1998a, p. 83).

Tocar a vida imanente, surfar na linha do fora é uma prática desafiante: desobedecer obedecendo, quebrar estratos mantendo-os, liberar linhas de fuga vigiando-as, sair da vida pela vida, aprofundar na superfície. Como tornar essa vida-real-funda-intensiva possível, vivível, muito embora ela chegue a ser mortal?

Sim, essa linha é mortal, violenta demais e demasiado rápida, arrastando-nos para uma atmosfera irrespirável. [...] Seria preciso ao mesmo tempo transpor a linha e torná-la vivível, praticável, pensável. Fazer dela tanto quanto possível, e pelo tempo que for possível, uma arte de viver. Como se salvar, como se conservar enquanto se enfrenta a linha? É então que aparece um tema frequente em Foucault: é preciso conseguir dobrar a linha, para constituir uma zona vivível onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar – em suma, pensar. Curvar a linha para conseguir viver sobre ela, com ela: questão de vida ou morte. A linha mesmo não para de se desdobrar a velocidades loucas, e nós, nós tentamos dobrar a linha [...] (DELEUZE, 1992, p. 142).

Deleuze faz uma ressalva indispensável para compreendermos a subjetivação, ou seja, a operação de dobrar a linha do fora. Não se trata de criar novos sujeitos, protegendo-se, abrigando-se em identidades fechadas e restauradas. Pelo contrário, os modos de subjetivação são a única maneira de “cavalgar” a linha, “cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força” (1992, p. 141):

É isso a subjetivação: dar uma curvatura à linha, fazer com que ela retorne sobre si mesma, ou que a força afete a si mesma. Teremos então os meios de viver o que de outra maneira seria invivível. O que Foucault diz é que só podemos evitar a morte e a loucura se fizermos da existência um “modo”, uma “arte” (DELEUZE, 1992, p. 145).

O fim do conto “Os obedientes” parece apontar para essa solução: após narrar o suicídio na mulher, o marido passa a ser o foco de atenção:

Quanto a ele, uma vez seco o leito do rio e **sem nenhuma água que o afogasse, ele andava sobre o fundo** sem olhar para o chão, expedito como se usasse bengala. Seco inesperadamente o leito do rio, **andava perplexo e sem perigo sobre o fundo** com uma lepeidez de quem vai cair de braços mais adiante (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 87).

Entendemos que ele, ao contrário da esposa, tornou possível o contato com a vida-fundo, sem deixar que toda a sua potência o desintegrasse. Ele, sim, está reconduzindo os novos afetos – que, com a ausência definitiva da esposa, encontraram passagens – na composição de uma máscara, de um território. Aliás, o ambiente que se descreve na passagem citada é justamente de *secura*, forte indício de que um solo foi alcançado ou de que se emergiu de um mergulho em profundas águas vivas.

Houve, enfim, uma sobrevivência, uma “sobre-vida”, considerando o termo “sobre” na acepção mais próxima de sua raiz latina (“super”), que é “em cima”, “acima” ou, ainda, “na superfície de”. Isso ainda nos permite reafirmar a nossa hipótese de leitura do conto, pois também vemos esse sentido na expressão que é reiterada no desfecho: se o homem “andava sobre o fundo” é porque ele andava numa superfície do fundo, ou seja, ele conseguiu criar para si dobras superficiais da vida imanente, abrindo-se para ela “sem nenhuma água que o afogasse”, “sem perigo”. Trata-se de uma prática de desobediência.

## A literatura desobedece

O conto “Os obedientes”, de *Felicidade Clandestina*, solicita que a figura do “fundo”, imagem primordial para a construção de sentidos da narrativa, seja estendida para o próprio ato de contar a história e, desse modo, não se limite a apresentar as linhas de fuga dos personagens ou suas tentativas de viver a vida intensamente. Acontece nesse texto, como em tantos outros textos claricianos, uma equivalência entre os “cotidianos fragilizados de mulheres comuns e os pressupostos que envolvem a arte de escrever. Também a literatura é coisa não resolvida – busca permanente que é tensão; eu profundo e agitado nas malhas da linguagem comum” (SOUSA, 2012, p. 135).

A narradora anuncia que a situação a ser narrada é simples, informação que pode predispor o leitor (sobretudo os que entram desavisados na escritura clariciana) a confiar nessa suposta banalidade dos fatos que serão relatados. Essa simplicidade é questionada quando é dado prosseguimento à história com o conector adversativo “Mas”:

[1º parágrafo:]

Trata-se de uma **situação simples**, um fato a contar e esquecer.

[2º parágrafo:]

Mas se alguém cometesse a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, **um pé afunda dentro** e fica-se comprometido. Desde esse instante em que **também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato** a contar, começam a faltar palavras que não o trairiam. A essa altura, **afundados demais, o fato deixou de ser um fato** para se tornar apenas a sua difusa repercussão. Que, se for retardada demais, vem um dia explodir como nesta tarde de domingo, quando há semanas não chove e quando, como hoje, a beleza ressecada persiste embora em beleza. A essa altura, por onde anda o fato inicial? ele se tornou esta tarde. Sem saber como lidar com ela, hesito em ser agressiva ou recolher-me um pouco ferida. O fato inicial está suspenso na poeira ensolarada deste domingo – até que me chamam ao telefone e num salto vou lambeir grata a mão de quem me ama e me liberta.

[3º parágrafo:]

**Cronologicamente** a **situação** era a seguinte: um homem e uma mulher estavam casados (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 81).

A articulação entre os três primeiros parágrafos demonstra ritmos diferentes de narração, entre a aceleração e o retardamento (SOUSA, 2012, p. 410), que se harmonizam com aquilo que está sendo dito. A forma de apresentação se ajusta ao conteúdo apresentado. Enquanto o fato é visto por sua habitualidade – nada mais rotineiro do que um casamento – ele recebe tratamento breve e veloz nos curtos primeiro e terceiro parágrafos, cujo tom é de objetividade. Esse mesmo fato, no entanto, quando visto de perto, na sua singularidade e possível estranheza, recebe um outro modo de apresentação, uma abordagem lenta, um retardamento manifesto no longo segundo parágrafo, iniciado justamente pela oposição

“Mas...”.

Essas velocidades distintas associam-se, ainda, à imagem do “fundo”, e à sua correlata, “superfície”, que estamos estudando. O ritmo rápido se faz para os fatos da superfície, aqueles que podemos organizar linearmente, porque são visíveis e discerníveis, o que justifica, inclusive, o uso do advérbio “cronologicamente” na abertura do terceiro parágrafo, bem como a repetição do termo “situação” nesse mesmo parágrafo e no primeiro. Na superfície, portanto, estamos diante de situações que conseguimos identificar, que envolvem seres, formas e circunstâncias individualizáveis; estamos, enfim, no mundo a que costumamos denominar real, porque é o que se dispõe aos nossos olhos, mas que Clarice subverte, chamando-o de irreal ao longo do conto. “O que em Clarice parece quer dizer-se é que o mundo em si é um mundo de desordem, e por mais que o homem lhe pretenda dar uma ordenação, **a todo o momento vem ao de cima a desordem primordial**. Assim se passa com a experiência criadora” (grifo nosso) (SOUSA, 2012, p. 129).

Na nossa proposta de leitura, ressaltamos a importância de pares que se associam repetidamente na narrativa e que resumimos em categorias da seguinte maneira: fundo/ realidade/ afogamento/ imersão/ desobediência *versus* superfície/ irrealidade/ flutuação/ emersão/ obediência. A introdução do conto, desse modo, provoca efeitos rítmicos distintos de acordo com a referência a um desses pólos: lento quando alude explicitamente ao “fundo” ou ao “afundar-se”, e rápido quando, por inferência, opera no plano da superfície. Além de reforçar esses pares, a abertura do conto ainda torna evidente que o “fundo” não concerne exclusivamente aos personagens, mas também ao ato de contar a história, em última instância ao processo de criação literária, sobre o qual incidem igualmente o perigo, o risco, a imanência. Por isso, no segundo parágrafo, a narradora esclarece que já não estamos mais diante de um fato (“o fato deixou de ser um fato”, “já não se trata mais de um fato”), pois entramos simultaneamente na lógica do acontecimento, na realidade imprevisível do devir:

Na literatura de Clarice quase não há literatura. [...] **Põe-se em ato o acontecimento**, o anterior à linguagem, a sensação, a regência dos múltiplos e dos filtros vindos em profusão de incontáveis e ampliados campos e coisas, tendo em conta as atmosferas, as finitudes, os ventos do improvável (grifo nosso) (SANTOS, 2012, p. 23).

Tocar o fundo, fincar o pé na imanência é uma operação que afeta também (e sobretudo) o fazer literário clariciano; e a própria linguagem, assim como os personagens homem e mulher, afunda-se ou entra em devir.

No quarto parágrafo, cujo tamanho é contrastante em relação ao terceiro e ao primeiro,

tal como ocorre com a extensão do segundo parágrafo, encontramos um retardamento que mais uma vez irá coincidir com a alusão ao fundo:

[3º parágrafo:]

Cronologicamente a situação era a seguinte: um homem e uma mulher estavam casados.

[4º parágrafo:]

Já em constatar este fato, **meu pé afundou dentro. Fui obrigada a pensar em alguma coisa.** Mesmo que eu nada mais dissesse, e encerrasse a história com esta constatação, já me teria comprometido com os meus mais desconhecíveis pensamentos. Já seria como se eu tivesse visto, **risco negro sobre fundo branco, um homem e uma mulher.** E nesse fundo branco meus olhos se fixariam já tendo bastante o que ver, pois toda palavra tem a sua sombra (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 81-82).

Personagens e processo de escrita se identificam, são apresentados como equivalentes: “risco negro sobre fundo branco, um homem e uma mulher”. Nessa frase caberia o uso da palavra “respectivamente”, que indicaria explicitamente a relação entre os termos na ordem em que se apresentam. Desse modo, teríamos que:

texto = personagens

risco negro sobre fundo branco = um homem e uma mulher

E ainda:

risco negro, letras impressas (ou datilografadas) = um homem

fundo branco, página em branco = uma mulher

Por todas as observações que fizemos até aqui a respeito do par fundo-superfície, não podemos ignorar que os sentidos que são propostos ao longo do conto também se aplicam à frase em estudo. O texto impresso, assim, é relativo à superfície, se faz reconhecer em formas gráficas e está sobre o “fundo branco” ou sobre a folha em branco, que, por sua vez, coincide, na sua vastidão e convite à criação, com o espaço de errância informe de onde emergirão textos possíveis, vidas vivíveis.

A frase, “risco negro sobre fundo branco, um homem e uma mulher”, pode ir mais além: se “risco negro” é texto, é superfície e se equivale a “homem”, estamos em território firme, molar; se “fundo branco” é página em branco, imanência e se equivale a “mulher”, já estamos em movimento de desterritorialização, devir-molecular:

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização. [...] Mesmo quando é uma mulher que devém, ela tem de devir-mulher, e esse devir nada tem a ver com um estado que ela poderia reivindicar (DELEUZE, 2011, p. 11).

Suely Rolnik, em consonância com o pensamento deleuziano, afirma que “**o feminino-em-nós, homens e mulheres, é a desterritorialização por excelência**” (2011, p. 232). Podemos transpor isso para a literatura de Clarice Lispector, que devém mulher e não permite que a linguagem dominante, masculina, territorializada se estabeleça, porque abre passagens para a vida imanente ou porque demonstra que o “fundo” se faz presente na superfície textual (“risco negro sobre fundo branco”) não apenas sob o ponto de vista do conteúdo – quando é narrado o acontecimento de os personagens tocarem o “fundo” – mas também na própria forma – quando se cria uma sintaxe própria, um estilo desviante.

O quarto parágrafo do conto, além disso, torna vizinhas a imagem do “afundar” e a menção ao exercício do pensamento: “Já em constatar este fato, **meu pé afundou dentro. Fui obrigada a pensar em alguma coisa.**” Essa aproximação também adquire uma significação relevante na narrativa: se são as linhas virtuais desse fundo que se encharcam de intensas forças afetivas e ganham visibilidade nas composições da superfície, o pensamento também se exerce com essa mesma matéria-prima. Só se pensa quando se é forçado (ROLNIK, 2012), ou seja, o pensamento, assim como acontece com outras experiências vitais, apresenta-se na sua versão mais potente quando é motivado pela força incontrolável dos afetos.

Desse modo, a afirmação da narradora, “Fui obrigada a pensar em alguma coisa”, está para além da mera atividade reflexiva “sobre” os fatos ou “sobre” os personagens. Não se trata de conceber a narrativa como um assunto a ser desenvolvido. Também não se trata de a narradora posicionar-se como sujeito anterior aos personagens e revelador de suas verdades já prontas. Narradora e personagens se criam juntamente, são entidades que se encontram e se fazem na medida em que precisam formular sentidos para os afetos gerados nesse encontro. Afetos que trazem consigo toda potência de um “fundo” e requisitam uma tradução inteligível, na superfície, para poderem atuar.

A introdução do conto anuncia um “pensamento do fora”, que, para Foucault, assim se denomina porque “se mantém fora de toda subjetividade” (LEVY, 2011, p. 60). A literatura clariciana, então, se quer desprendida tanto da subjetividade autoral, já que o autor deixa de ser considerado a origem unívoca da criação, capaz de responder integralmente pelo texto, e é substituído pela prática do Texto (segundo propôs Roland Barthes); quanto também se quer

fora do controle de um sujeito-narrador, que, ao invés de fazer uma exposição supostamente neutra de fatos, passa a integrar a própria força da linguagem. É o que explica Tatiana Salem Levy em diálogo com o pensamento foucaultiano:

A narrativa é, portanto, o próprio acontecimento daquilo que ela relata. [...] A palavra literária não se refere nem a um interior prévio e profundo, nem a um exterior que ela representaria. Ela se coloca “fora de si mesma”, de maneira a deixar em evidência seu próprio ser. A linguagem na superfície, mais do que a suposta profundidade do *eu*, caracteriza o que aqui se compreende por literatura. Afirmação que pode causar certo estranhamento para aqueles que acreditam que a força da ficção reside no que ela esconde, no interior a ser revelado (2011, p. 69).

A hierarquia entre narrador e personagens se rompe nas criações de Clarice Lispector, como é notável no conto “Os obedientes”, porque ambos estão igualmente vulneráveis ao “fundo” e com ele são arrastados em uma experiência de linguagem. Clarice pratica experiências desse tipo e não transmite ao narrador o domínio pleno sobre os destinos dos personagens.

O pensamento da narradora (“Fui obrigada a pensar em alguma coisa”), assim, é uma afirmação do devir que a atravessou e lhe apresentou a necessidade de criar sentidos que materializassem essa novidade afetiva. A história do casal, anunciada na introdução, causa impacto na narradora, obriga-a a pensar, arranca-a de sua posição estabilizada, coloca-a diante de um risco:

Admite-se facilmente que há perigo nos exercícios físicos extremos, mas o **pensamento também é um exercício extremo e rarefeito**. Desde que se pensa, se enfrenta necessariamente uma linha onde estão em jogo a vida e a morte, a razão e a loucura, e essa linha nos arrasta. Só é possível pensar sobre esta linha de feiticeira, e diga-se, não se é forçosamente perdedor, não se está obrigatoriamente condenado à loucura ou à morte (grifo nosso) (DELEUZE, 1992, p. 133).

As relações não param de proliferar: do mesmo modo que a vida-fundo, ao ser tocada pelos personagens do conto, mostrou-lhes perigos, construir narrativas que favoreçam a vida em sua máxima potência também apresenta perigos. No conto, admite-se que contar a história é assumir um risco, tal como se desenvolve em *A descoberta do mundo*, na crônica “Aventura”:

Aceito o risco. Aceitei risco bem maior, como todo mundo que vive. E se aceito o risco não é por liberdade arbitrária ou inconsciência ou arrogância: a cada dia que acordo, por hábito até, aceito o risco. Sempre tive um profundo senso de aventura, e a palavra profundo está aí querendo dizer inerente. **Este senso de aventura é o que me dá o que tenho de aproximação mais isenta e real em relação a viver e, de cambalhada, a escrever** (grifo nosso) (LISPECTOR, 1999, p. 236).

Coincidem as observações de Deleuze e de Clarice a respeito do exercício do

pensamento e da escrita: para ambos trata-se de práticas extremas e arriscadas, porque requisitam um afastamento da vida pessoal e uma aproximação perigosa com uma vida intensa. O perigo é perceber o intolerável e desejar dar um passo fora do senso comum, do reconhecível; escapar das leis da língua; criar novas possibilidades de pensamento; viver escrever intensamente. O conto “Os obedientes” nos orienta:

A esposa, esta tocava na realidade com mais frequência, pois tinha mais lazer e menos ao que chamar de fatos, assim como colegas de trabalho, ônibus cheio, palavras administrativas. Sentava-se para emendar roupa, e pouco a pouco vinha vindo a realidade. **Era intolerável enquanto durava a sensação de estar sentada a emendar roupa. O modo súbito do ponto cair no i, essa maneira de caber inteiramente no que existia e de tudo ficar tão nitidamente aquilo mesmo – era intolerável** (grifos nossos) (LISPECTOR, 1998b, p. 85).

A cena destacada nos parece riquíssima. Não podemos desperdiçar a falta de acaso na observação metalinguística da narradora, realizada justamente quando se faz menção à atividade da personagem de “emendar roupa”. O tecido da roupa remete-nos, quase imediatamente, ao tecido do texto. Porém, mais do que isso, remete-nos ao desgaste dessas situações – coser uma roupa, devolvê-la à função para a qual ela é destinada, exercer uma tarefa social, a costura, ainda predominantemente feminina, tudo isso é a ordem, é o funcionamento habitual do mundo, é a doxa. Assim também com o uso da língua – o ponto no “i”, o cumprimento das regras arbitrárias de ortografia, a suposta nitidez da palavra que designa a coisa, a objetividade, tudo isso é o funcionamento habitual da língua, é a doxa da língua.

Nem os personagens nem o texto, todavia, mostram-se dispostos a permanecerem assim. Aqueles sentem o intolerável de uma vida ordinária, obediente aos papéis culturais e sociais previamente pensados; este se incomoda com o intolerável de uma escritura ordinária, obediente ao sistema linguístico homogêneo cujas ocorrências já foram previamente pensadas. Eles, então, se arriscam.

Para desguarnecer as fronteiras entre o literário e o filosófico; para “sobre-viver”, criando dobras profundas na superfície e trazendo à tona forças vitais viscerais, Clarice é impelida a mexer na linguagem, mobilizá-la para significações outras, para além da referencialidade a que estamos acostumados. Com isso, estamos associando a literatura criada por Clarice Lispector ao que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamam de “literatura menor”. “Menor”, aqui, além de não constituir um juízo de valor negativo, não pode ser confundido com a produção de minorias identitárias, como se essa literatura adviesse de grupos, por exemplo, de gênero. “Menor” quer dizer fazer um uso menor da língua maior, encontrando

por entre os grandes eixos sintáticos, sobretudo, espaços de criação que levem a língua a um limite assintático, que levem a língua para um fora.

Em *Kafka: para uma literatura menor*, são traçadas as principais características das literaturas menores, entre elas a presença de um forte coeficiente de desterritorialização (2003). Esse termo, ao fazer referência ao território, muito embora possa implicar uma delimitação objetiva de um lugar geográfico, adquire maior amplitude no pensamento deleuzo-guattariano. Território é o lugar do espaço (existencial) familiar dominante, protegido, estratificado. Desterritorializar a língua, portanto, é subvertê-la de suas tradições, de suas leis habituais, traçando linhas de fuga, que não são imaginárias: “O grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 62). Outra característica da literatura menor é a atuação política, que não aponta para a presença de um conteúdo político explícito (panfletário). As literaturas menores são políticas pela maneira como são engendradas, porque fazem agitar uma outra história em seu interior (elas sempre oferecem poros, múltiplas entradas), suplantando questões individuais. A literatura menor está relacionada a uma vida impessoal (2003). Por fim, nessa literatura, tudo adquire um valor coletivo, porque mesmo que o escritor seja apenas um, “cada um, como todo mundo, já é muitos, isso dá muita gente” (DELEUZE, 1992, p. 16). Não há sujeitos individuais aptos a representar objetos que lhes são exteriores, mas sim agenciamentos coletivos de enunciação, devires imperceptíveis, conjugações de fluxos intensivos:

E não basta dizer que o agenciamento produz o enunciado como o faria um sujeito; ele é em si próprio agenciamento de enunciação num processo que não deixa espaço a um sujeito qualquer determinável, mas que permite tanto mais definir a natureza e a função dos **enunciados**, visto que estes **só existem como engrenagens de um tal agenciamento** (não como efeitos nem como produtos) (grifo nosso) (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 141).

Trata-se de promover ousadias sintáticas tornando a literatura uma experiência do limite. A sintaxe tradicional (des)arranjada permite alcançar significados invisíveis à linguagem puramente referencial, cotidiana. Esta conforta o leitor, coloca-o na ordem do consenso e do esperado, é obediente ao sistema linguístico dominante ou à língua maior, dotada de uma tradição gramatical que dita as regras e as limitações dos discursos. A linguagem intensiva de que estamos tratando, por sua vez, desobedece à sintaxe dominante, tensiona os seus limites, inquieta, libera para a atividade de leitura e recriação textual, ultrapassa as possibilidades combinatórias já esperadas. Em Clarice, faz-se um uso menor da

língua maior, uma verdadeira atividade de resistência da e na própria linguagem.

A literatura menor está intimamente relacionada à concepção de estilo pensada por Deleuze. Antes de desenvolvê-la, propomos uma breve exposição da noção tradicional de estilo, que costuma ser associado às escolhas de um escritor. Um estilo, nesse sentido, é formado por manifestações textuais típicas e preferenciais daquele que escreve, tanto que, normalmente, usa-se a expressão “estilo individual” para realçar o vínculo dessa propriedade literária com o sujeito da enunciação. É o que explica Domício Proença Filho:

[...] podemos entender o estilo em sua dimensão individual [...] como o aspecto particular que caracteriza a utilização individual da língua e que se revela no conjunto de traços situados na **escolha** do vocabulário, na **ênfase** nos termos concretos ou abstratos, na **preferência** por formas verbais ou nominais, na **propensão** para determinadas figuras de linguagem, tudo isso estreitamente vinculado à organização do que se diz ou escreve e a um **intento de expressividade** (grifos nossos) (2007, p. 26).

Essa definição considera a língua como um sistema homogêneo e equilibrado, que coloca à disposição de cada pessoa meios de expressão que, por sua vez, serão escolhidos para transmitir ideias individuais. São sujeitos que escolhem e objetos que são escolhidos.

A noção deleuziana de estilo, no entanto, rompe com essa perspectiva. Para ele, o estilo “é uma variação da língua, uma modulação, e uma tensão de toda a linguagem em direção a um fora” (1992, p. 180). Escrever não é escolher, dentre um sistema linguístico homogêneo e estático, as entidades que veicularão as ideias de um sujeito autocentrado. “Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relações de corrente, contracorrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política etc” (DELEUZE, 1992, p. 17). Deleuze entende a escrita como fluxo, e não como código:

**Escreve-se sempre para dar vida, para libertar a vida onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga.** Para isto, é preciso que a linguagem não seja um sistema homogêneo, mas um desequilíbrio, sempre heterogêneo: o estilo cava nela diferenças de potenciais entre as quais alguma coisa pode passar, pode se passar, surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades cuja existência mal suspeitávamos (grifo nosso) (1992, p. 180).

Fazer estilo, portanto, é “traçar linhas de fuga”, é desviar a linguagem de seus caminhos canonizados, colocar a sintaxe em devir, promover um movimento contínuo e irregular em todo o processo de enunciação, que carrega tudo inevitavelmente (inclusive os supostos sujeitos e objetos autocentrados, e os retira da posição de escolher ou de ser escolhido).

Não é uma estrutura significativa, nem uma organização refletida, nem uma inspiração espontânea, nem uma orquestração, uma musiquinha. É um agenciamento, um agenciamento de enunciação. Conseguir gaguejar em sua própria língua, é isso um estilo. [...] Ser como um estrangeiro em sua própria língua (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 12).

Ser estrangeiro na própria língua é o que fazem os estilistas. Isso não é descobrir um dialeto que não existia, nem manejar um bilinguismo em que duas línguas se misturam, mantendo-se como sistemas homogêneos em equilíbrio. Isso é minorar a língua maior, talhar na sua própria língua uma outra língua que não preexiste, “fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma” (DELEUZE, 2011, p. 140). “Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele o seu fora, para além de toda sintaxe” (DELEUZE, 2011, p. 17).

Sabemos que a língua nos faz obedecer ao duplo processo de escolha e de sequenciação, que corresponde aos eixos paradigmático (vertical) e sintagmático (horizontal): somos obrigados a selecionar entre itens semelhantes, numa lógica excludente do “ou isso ou aquilo”, e a combiná-los numa ordem pré-estabelecida – por exemplo, escolho apenas um entre os artigos definidos “o” e “a”; entre os substantivos “menino” e “menina” devo escolher apenas um e excluir o outro; entre os verbos “cair” e “sair”, dá-se o mesmo. Só então farei a conexão necessariamente na ordem sujeito-verbo, formando “o menino caiu”. Admitir a ocorrência da ordem inversa ainda não constitui uma operação de estilo, segundo o que desejamos demonstrar, pois inverter termos (“caiu o menino”) não destitui a submissão do predicado em relação ao sujeito, o comando considerado gramatical permanece intacto.

Na condição de equilíbrio, então, a língua nos submete a escolhas excludentes e a conexões progressivas – todo enunciado, sob o ponto de vista da sua sintaxe, nos encaminha “para frente”, numa teleologia automática em que o predicado revela o que é e o que faz o sujeito. Porém, quando distanciada do equilíbrio, a língua cria escolhas inclusivas e conexões reflexivas. “É como se a língua inteira se pusesse em movimento, à direita e à esquerda, e balouçasse, para trás e para a frente: as duas gagueiras” (DELEUZE, 2011, p. 141).

Clarice alcança a arte das conexões reflexivas através de seus paradoxos. O efeito do paradoxo é, justamente, interromper a progressividade presente nas combinações da língua, e nos forçar (só se pensa quando se é forçado) a encontrar sentidos em algo que parece não fazer sentido. As formulações paradoxais inauguram o que ainda não foi pensado na língua:

[...] o paradoxo é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível. [...] A linguagem parece, de qualquer maneira, não tendo mais sujeito que se exprima ou se manifeste nela, nem objeto a designar, em classes e propriedades a significar segundo uma ordem fixa (DELEUZE, 2007, p. 81).

Os exemplos de formulações paradoxais são vastos nos textos claricianos.

Em *Água Viva*:

Mas é grito de **felicidade diabólica**.

Mergulho na **quase dor de uma intensa alegria**.

E eu estava tão feliz que me encolhi no canto do táxi de medo porque a **felicidade dói**.

Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a **alegria doída** e profunda terá o melhor de nossa verdade.

Em *A paixão segundo G.H.*:

Só a misericórdia do Deus poderia me tirar da **terrível alegria indiferente** em que eu me banhava, toda plena.

Amor é a experiência de um perigo de pecado maior – é a experiência da lama e da degradação e da **alegria pior**.

Em *Perto do coração selvagem*:

Ah, tudo era de esperar dela própria, a víbora, mesmo o que parecia estranho, a víbora, oh a dor, a **alegria doendo**.

**A alegria cortou-lhe o coração**, feroz, iluminou-lhe o corpo.

E em vez dessa **felicidade asfixiante**, como um excesso de ar, sentirei nítida a impotência de ter mais do que uma inspiração, de ultrapassá-la, de possuir a própria coisa – e ser realmente uma estrela.

Em *Felicidade clandestina*:

A **felicidade** sempre iria ser **clandestina** para mim.

**A alegria é uma fatalidade.**

No conto “Amor”, de *Laços de família*, ainda encontramos:

Uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com **felicidade insuportável**.

Apenas com esse pequeno grupo de exemplos, percebemos que Clarice nos propõe algo novo a respeito da alegria e da felicidade. Se a lógica habitual nos faz atribuir a essas experiências uma perspectiva positiva, ficamos sem resposta diante dos paradoxos claricianos que as associam à dor, à loucura, ao diabólico. O sentido não progride na lógica habitual e nem encontra a sua suposta identidade fixa. A nossa leitura automatizada nos levaria aos destinos já conhecidos, pois criamos uma expectativa semântica segundo a qual alegria e felicidade têm necessariamente relação com satisfação, prazer, contentamento; são, segundo o bom senso, termos que devem supostamente apenas representar “o bom”. E, no entanto, somos surpreendidos, porque algo aconteceu; somos forçados a retornar e buscar sentidos inauditos, uma vez que as qualificações para alegria e felicidade romperam o que esperávamos da língua.

Em “Os obedientes”, o paradoxo mais evidente é formado pelo par que motivou em grande medida a nossa leitura, fundo-superfície, cujo sentido habitual é subvertido no conto. A “profundidade” que o texto clariciano propõe não é dicotomicamente oposta à “superfície”, conforme já defendemos. Por isso, o que se passa no profundo não corresponde a uma verdade que esteja camuflada na superfície. A linguagem cotidiana costuma explorar esses significados, em expressões como “no fundo, ele tem bons sentimentos” ou “no fundo, foi essa a sua intenção”, nas quais o fundo é análogo a uma realidade interiorizada, a uma verdade inconsciente que, por não se deixar ver a olho nu, contradiz as aparências da superfície. Alimenta-se, desse modo, a dualidade entre o SER-profundo e o NÃO-SER-superfície, já que o modelo a ser valorizado e imitado é o da profundidade.

No conto, entretanto, essa oposição se desfaz e somos levados a admitir que, paradoxalmente, a profundidade é superficial, pois os personagens não são detentores de essências profundas e intactas que precisam ganhar visibilidade. Ao contrário, eles são somente constantes superfícies em mutação pelos afetos que lhes atingem inexoravelmente e

que podem ganhar espessura de real ou não. O “fundo” em que eles tocam lhes é simultaneamente interno e externo, dentro e fora, profundo e superficial.

Outro paradoxo acontece em relação à palavra “concreto”, cujo sentido habitual também é subvertido. Para explicar quais eram os momentos concretos vivenciados pelo personagem, não se faz nenhuma alusão ao que se entende costumeiramente por “concreto”: “Nesse momento é que o marido tocava no fundo com pés surpreendidos. Não poderia permanecer muito tempo assim, sem risco de afogar-se, pois tocar no fundo também significa ter a água acima da cabeça. Eram assim os seus **momentos concretos**” (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998b, p. 84). “Tocar no fundo”, “risco de afogar-se”, “ter a água acima da cabeça” não são referentes esperados para a palavra “concreto”, pressupondo-se que eles não foram usados na sua acepção comum. Ou seja, não se está dizendo que o homem se afogou “concretamente”, nem seriam válidas quaisquer outras versões disso – “realmente”, “literalmente”, “de fato”, “verdadeiramente” –, porque o afogamento ou o afundar-se é de outra ordem semântica. “Concreto”, aqui, não é o palpável, o inteligível, o visível, o existente ou o real delimitado, tido como as coisas que se dispõem aos nossos olhos. Na nossa leitura do conto, o “concreto” está ajustado à vida intensa que os personagens tentavam alcançar e na qual mergulhavam quando estavam sozinhos. A vida concreta ou os momentos concretos narrados por Clarice fazem parte de uma realidade virtual e teriam, assim, mais relação, na linguagem habitual, ao que chamamos de inconcreto, pois se referem justamente ao que não tem representação. “A realidade está aí presente, mas não sob o domínio das formas (real atual), e sim sob o domínio do indeterminado, do imprevisível, daquilo que Deleuze entende por *devenir*” (LEVY, 2011, p. 86). Paradoxalmente temos, então, um concreto (em Clarice) inconcreto (no senso comum), ou um real (em Clarice) irreal (no senso comum).

Clarice troca o sinal dos sentidos. Sua proposta, no conto, é que “realidade”, palavra sempre associada à imagem do “fundo”, ao invés de ser uma definição para o conjunto das coisas e dos fatos ordinários que conseguimos organizar numa rotina, faça alusão a uma outra realidade, que não tem nenhum referente identificável, a realidade do devir. O mesmo se dá com “concreto”. “Irrealidade”, por sua vez, palavra que é associada à imagem da “superfície”, também se define na contramão do senso comum. Não se trata da designação do mundo onírico, fantasioso, ou daquilo que não existe, ao contrário, “irrealidade” é justamente o cotidiano palpável, preenchido por fatos, seres e objetos discerníveis. É assim que se descreve a vida dos personagens, na qual, paradoxalmente, “vida de sonho” se opõe à “irrealidade”:

Vida irremediável, mas não concreta. Na verdade era uma vida de sonho. Às vezes, quando falavam de alguém excêntrico, diziam com a benevolência que uma classe tem por outra: “Ah, esse leva uma vida de poeta.” Pode-se talvez dizer, aproveitando as poucas palavras que se conheceram do casal, pode-se dizer que ambos levavam, menos a extravagância, uma vida de mau poeta: vida de sonho.

Não, não é verdade. **Não era uma vida de sonho, pois este jamais os orientara. Mas de irrealidade.** Embora houvesse momentos em que de repente, por um motivo ou por outro, eles **afundassem na realidade.** E então lhes parecia ter **tocado num fundo** de onde ninguém pode passar (LISPECTOR, 1998b, p. 84).

Essa inversão de sentidos pode demonstrar um esforço de romper com a tradição do realismo como mecanismo literário que se constrói, segundo explica Roland Barthes, como “discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente” (1984, p. 164). Ou seja, para o discurso realista, o que é tido por “real”, porque busca representar um exterior e aproximar o leitor dessa realidade externa ao texto, é tão autossuficiente que não precisa apresentar uma funcionalidade semântica. Sobretudo no que tange às sequências descritivas, bastaria, então, colar o significante ao referente, esvaziando o signo de significados (BARTHES, 1984). A estética dominante da representação crê na operação literária de mostrar a realidade, de fotografá-la, como se houvesse uma plena transparência entre a palavra e aquilo que ela designa, disfarçando-se o próprio artifício da linguagem e fazendo parecer que o dito é o real, é a verdade. A isso Barthes denomina “efeito de real” (1984, p. 164).

Quando inverte paradoxalmente a posição entre real e irreal e lhes atribui novos sentidos, Clarice provoca um desvio no discurso realista dominante da língua. A “realidade”, vocábulo recorrente no conto em estudo, não designa o representável, não possui um referente pré-definido, reconhecível. A literatura clariciana não se rende à suposta correspondência entre o real e a linguagem e, assim, faz o inesperado, traz o que seria indizível pelas formas habituais da linguagem:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. **O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem.** Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (grifo nosso) (LISPECTOR, 2009, p. 176).

Clarice, desse modo, incorpora ao seu método de criação literária justamente aquilo que contraria o realismo: o reconhecimento de que o uso potente da linguagem se manifesta quando ela não designa e, portanto, não tem um referente imediatamente descritível, dizível. Os signos do estilo clariciano não expulsam os significados para fingir que existe uma relação

direta entre referente e significante. Ao contrário, eles (os signos) são acurados para que desenvolvam uma “forma de significado” (BARTHES, 1984, p. 164) e, por não serem usados como mero instrumento de expressão que veicula uma mensagem, a sua própria forma faz um conteúdo. Nas palavras de Deleuze e Guattari: “A forma não é a expressão do conteúdo, mas o seu estímulo” (2003, p. 58).

Recorre-se a esse procedimento em pelo menos duas passagens de “Os obedientes”:

1. “Só, por exemplo, olhando para o dia passado é que tinham a impressão de ter de algum modo e por assim dizer à revelia deles, e por isso sem mérito – a impressão de ter vivido. Mas então **era de noite**, eles calçavam os chinelos e **era de noite**” (1998b, p. 82)

2. “Talvez apenas devido à passagem insistente do tempo tudo isso começara, porém, a se tornar **diário, diário, diário**. Às vezes arfante” (1998b, p. 83).

A repetição de uma expressão, no primeiro caso, e de uma palavra, no segundo, é um recurso formal que significa a própria repetição mecânica da vida cotidiana. No primeiro exemplo, a primeira ocorrência de “era de noite” participa de uma oposição ao que foi afirmado anteriormente e, desse modo, nega a possibilidade de que a impressão de ter vivido dos personagens possa ainda se transformar em uma efetivação de vida intensa. A segunda ocorrência rompe uma expectativa de progressão da frase “eles calçavam os chinelos”, já que, após o conector “e”, cujo valor semântico esperaríamos ser de adição, novamente a expressão “era de noite” aparece. A frase assume, desse modo, não o sentido linear da sintaxe dominante – segundo o qual as sentenças devem funcionar progressivamente, somando informações sobre o que é afirmado à medida que avançam no eixo sintagmático –, mas sim um sentido circular, cujo ponto de partida coincide com o ponto de chegada. A linguagem clariciana, nesse sentido, prolifera:

Proliferar aí não é desenvolver, nem mesmo dar prosseguimento. O que se interrompeu – e os textos comportam e expressam as marcas das paradas, dos silêncios, da respiração ofegante e exausta, do tédio, da necessidade e da luta do escrever – não pode jamais ser completado. Cada retorno ao que ficou bem atrás nos textos produz vastas camadas de suplementos. Incontroláveis (SANTOS, 2012, p. 24).

Tanto a lógica da proliferação substitui a da subordinação linear que seria possível retirar as frases da continuidade típica do texto em prosa e dispô-las como texto em verso, realçando o movimento circular:

Mas então **era de noite**,  
eles calçavam os chinelos  
e **era de noite**.

Os personagens estavam presos a essa rotina, rodeados por ela, como se encena na própria linguagem: “eles”, embarreirado em meio às expressões “era de noite”, não vê nenhuma saída, nenhuma linha de fuga que o faça escapar para uma vida intensiva fora da rotina conjugal. E se existia a possibilidade de encontrar essa linha de fuga entre o calçar chinelos e o conectivo “e”, a chegada da noite ou a aparição da frase “era de noite” indicia uma desistência, uma renúncia da vida. O valor semântico da conjunção “e”, ao invés de ser uma adição, adquire marcas de oposição e deixa implícita uma promissora entrelinha sobre o que acontecia no plano fundo, onde a imanência operava a despeito de sua invisibilidade nos atos superficiais do dia a dia. Isso nos possibilita outras possíveis versões da frase: “Mas então era de noite, eles calçavam os chinelos, mas, mesmo que continuassem tentando, não conseguiam viver mais intensamente”. Ou ainda: “Mas então era de noite, eles calçavam os chinelos, no entanto rejeitavam a abertura de espaços que deixassem vaziar as forças fundas do devir”. A atuação da entrelinha, aliás, é valorizada em Clarice como parte da metodologia de criação:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. **O que salva então é escrever distraidamente** (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998a, p. 21).

“Escrever distraidamente” não deve ser entendido como um desleixo com a forma, ao contrário, a distração se fundamenta no rigor de, cuidando da palavra, impedir que ela seja exposta como óbvia ou como designadora direta de algo. Distrair é descontraír, desoprimir os signos da necessidade de representar perfeitamente uma realidade, liberando-os para sentidos inusitados, para entrelinhas inesperadas. Por isso que a palavra “noite”, no conto, não apenas aciona uma notação de tempo e ambientação e não se justifica unicamente para representar uma realidade externa ao texto. A “noite” é isca que funciona, sobretudo na configuração da frase, para significar o fechamento de um ciclo de repetição aprisionador.

Desse esforço de romper com o discurso realista também decorre a maior preocupação da literatura de Clarice com a linguagem em proliferação do que com os eventos de suas narrativas, que costumam ser escassos:

A narração dos fatos mostra-se quase sempre em ruína, quase sempre em rasura pela interferência de uma expressão cuja materialidade se produz pelo movimento – pela pulsação – das palavras, a acumularem-se umas sobre as outras, em uma forma e em uma ordem próximas às da espiral (SANTOS, 2012, p. 23).

O importante reside no “como” se diz no lugar de “o que” se diz. Se assim não fosse, os seus enredos renderiam grande número de ações e reviravoltas. Isso se torna evidente quando tentamos resumi-los. Vejamos: “Os obedientes” narra a história de uma esposa que mantém uma rotina conjugal comum e, depois de perceber, mas não conseguir realizar, o desejo de tentar viver mais intensamente, suicida-se.

Resumir Clarice é uma tarefa simples justamente porque a matéria factual de suas narrativas que irá preencher o resumo é, além de parca, desprovida de um rol descritivo decisivo ao andamento da história. Vai ser justamente no que se exclui desse recorte que encontraremos o melhor de Clarice. A síntese veda, desse modo, o acesso a procedimentos singulares dessa escritura, sobretudo porque ela não é regida pelo ato de sequenciar eventos, mas sim pela “força da linguagem que vai se formando, nascendo à nossa vista. Anda, para, recua, avança. Retoma” (SANTOS, 2012, p. 23). Esse movimento não é parafraseável, não se permite ser resumido.

Adotando a imagem do pensamento clariciana, diríamos que bem pouco ocorre na superfície narrativa, no plano do visível, do computável, mas, através dos experimentos da língua sinalizados na superfície, sabemos que algo se adensa:

Dir-se-á que Clarice procura desencadear um modo de trabalhar na superfície da língua, como na pele se captam as significações dos sinais. Produzir-se-ia aí uma intensificação; **as superfícies aparecem então como zonas de adensamento do modo de pensar e de representar o fulgor do mínimo** (grifo nosso) (SOUSA, 2012, p. 436).

Apesar dos poucos fatos que ganham visibilidade na superfície do texto, neles se adensa uma realidade profunda e imanente, um fundo latente que frequentemente explode em rompantes máximos. No conto “Os obedientes”, o rompante é o suicídio da mulher, cujas circunstâncias são não apenas poucos fatos, mas também fatos mínimos: a personagem deu uma mordida numa maçã, quebrou um dente, olhou-se no espelho do banheiro e “em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento” (1998b, p. 87). O contraste entre superfície e fundo multiplica-se em vários outros contrastes: entre a banalidade do cotidiano e o espanto do suicídio; entre o fato ínfimo e o acontecimento extraordinário; entre o previsível e o imponderável.

**A descida às profundidades, às mais obscuras galerias da alma, pode ser entrevista nos gestos superficiais do dia a dia.** Este será um dos mais ajustados retratos feitos à obra da escritora brasileira [Clarice Lispector]. A existência turbulenta e selvagem, os purgatórios da paixão terreal, toda a dor e júbilo de ser e existir são interceptados no mínimo traço – uma veia ou uma ruga anunciada no rosto intocado –, que é reflexo de infinito a coabitar com a imanência em que nos regulamos (SOUSA, 2012, p. 434).

A dedicação destinada à narração, mais do que ao narrado, demonstra uma disposição de realçar a força da linguagem, de despojá-la de quaisquer amarras que mantenham o texto exclusivamente nos limites do reconhecível.

O espaço da narrativa também poderia vir a ser uma dessas amarras, caso necessariamente se vinculasse a referentes externos localizáveis e, mais do que isso, a ambientes presumíveis em função de uma organização setorizada (por exemplo, em um banheiro, é esperada a presença de espelho e outros itens que lhes são característicos). O texto clariciano, além de ressignificar objetos, como vimos em relação ao espelho, instaura espaços cuja indefinição contribui para sobrelevar a linguagem, que ultrapassa a mera representatividade. Em “Os obedientes”, chama atenção o cenário em que se encontra o homem, logo após o suicídio da mulher:

Quanto a ele, uma vez **seco o leito do rio** e sem nenhuma água que o afogasse, ele andava sobre o fundo sem olhar para o chão, expedito como se usasse bengala. **Seco inesperadamente o leito do rio**, andava perplexo e sem perigo sobre o fundo com uma lepeidez de quem vai cair de bruços mais adiante (LISPECTOR, 1998b, p. 87).

A alusão ao “leito do rio”, embora a princípio estivesse semanticamente voltada para a definição do espaço, não tem uma explicação explicitada na narrativa, ou seja, não se mencionam paisagens da natureza ou urbanas que justifiquem o rio. Ao contrário da tradição realista, que procede pela localização bem definida do espaço por onde circulam os personagens, em Clarice encontramos a valorização do não-lugar. Não se trata, todavia, de uma anulação sistemática das paisagens empiricamente distinguíveis, mas de uma potencialização da subordinação da narrativa ao devir-escrita. Assim, pouco importarão os pormenores de um cenário ou a sua exata referência geográfica, porque o trânsito dos personagens nesse cenário conduzirá a apresentação do espaço de uma escrita intensiva, para o qual não existem preferências territoriais, mas sim um constante movimento de desterritorialização. Quanto menos se detalha o cenário, seja qual for, mais se favorece a instauração de zonas de fronteira com a imanência tanto do próprio texto quanto das sensações dos personagens:

O mundo da escrita é espacialmente apresentado por meio de figuras-territórios (cidades, mares, quintas, casas, quartos, montanhas, desertos) e, como os lugares figuram a relação tensiva com a língua, todo o espaço é sujeito a alterações. O trabalho de desterritorialização, enquanto abstração desreferencializadora e enquanto mobilidade, é trabalho sobre a língua. Se a novidade de Clarice Lispector advém em grande medida daquilo para que insistentemente iremos chamar a atenção – a assunção do seu lugar a partir de um **despauamento territorial** –, esse despauamento **projetar-se-á na afirmação no território-língua, território devindo escrita** (grifo nosso) (SOUSA, 2012, p. 17).

A transposição para o território-língua, a partir dessa sinalização espacial do fim do conto, se confirma quando retomamos os pares associativos que propusemos na nossa leitura: fundo/ realidade/ afogamento/ imersão/ desobediência *versus* superfície/ irrealidade/ flutuação/ emersão/ obediência. Ora, se o leito do rio está seco, é porque tanto o personagem quanto a linguagem literária encontraram uma superfície, depois da correnteza de águas vivas e intensas e fundas, e podem com alguma segurança produzir sentidos para a vida e para o texto.

## Conclusão provisória

A ocasião de dar desfecho à pesquisa, tal como acontece na introdução, tradicionalmente faz algumas exigências: a recuperação sucinta do que foi observado, a realização de inferências e a análise do resultado alcançado. Estaríamos, aqui, confirmando a lógica do final previsível: escrevemos por causa de, a fim de, com base em, para chegar a. Mais uma vez, determina-se ativar e registrar uma memória do visível, alinhando artificialmente os fatos pesquisados e acatando o método de descrição supostamente objetiva, em nome da clareza científica. Constrangidos pela obediência à ordem linear, precisamos (precisamos?) montar o nosso desfecho verossímil e nele cumprir as tarefas de somente expor, descrever, aludir; enfim, representar “concretamente” o “real pesquisado”.

A conclusão se constitui como um espaço privilegiado para que sejam reconhecidos os saberes planejados e alcançados, e esse mecanismo parece muito próximo à afirmação de um aprendizado como reconhecimento. Silvio Gallo manifesta-se a esse respeito, referindo-se à matriz platônica:

Em poucas palavras, Platão afirma que o conhecimento é uma função da alma racional. Como esta alma é eterna, ela participa do “mundo das ideias” (que é diferente do mundo material, sensível, cópia imperfeita daquele) e, assim, a alma racional participa das ideias, as conhece, as contém em si. A questão é quando a alma se encarna em um corpo que nasce, dadas as limitações do material, ela se esquece de todas as ideias. Ao longo da vida, a alma vai, aos poucos, se “recordando” daquilo que já sabia. O aprender constitui-se, pois, numa reconhecimento, em voltar a saber algo que já se sabia (GALLO, 2014).

Essa concepção platônica do aprender, conforme afirma Gallo, é a “matriz do pensamento educacional e pedagógico” (2014), e acreditamos que tal concepção se manifesta inclusive nas metodologias de pesquisa tradicionais, cujos comandos destinados aos pesquisadores são sintomáticos. O término da pesquisa, por exemplo, é o lugar no qual a reconhecimento se pronuncia em grande medida, pois somos aconselhados pelos ditos bons modos de pesquisar a realizar uma verificação protocolar do alcance das metas pretendidas. A equação é simplificadora: o resultado da investigação foi programado e concluir é meramente comunicar a prevista equivalência entre o planejado e o definitivamente alcançado. Nada a criar, basta relatar, recobrar as metas fixas da pesquisa. Acredita-se, assim, no controle sobre o aprendizado, posicionando o saber como um ideal que se alcança previsivelmente; o conhecimento já está dado, resta ao aluno chegar a ele, seguindo determinadas regras, e reconhecê-lo.

Mas se, como diz Deleuze, “reconhecer é o contrário do encontro” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 16), nesse momento final desejamos tornar o nosso suposto ponto fixo de chegada uma possibilidade de permanecer no meio, mais atentos ao processo-pesquisa do que ao produto-pesquisa. Desejamos ainda nos colocar em encontros, ainda tentar roubar pensamentos que nos afetam:

O contrário de um plagiador, mas também o contrário de um mestre ou de um modelo. Uma preparação bem longa, mas nada de método nem de regras ou receitas. Núpcias, e não casais nem conjugalidade. Ter um saco onde coloco tudo o que encontro, com a condição de que me coloquem também em um saco. Achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 16).

Na medida em que, durante o processo de pesquisa, tentamos resistir a algumas forças reativas, entranhadas em nossos hábitos de estudo e de escrita – destinadas a nos fazer juízes de nós mesmos, porque nos tornam perversamente criteriosos, nos monitoram segundo leis de planejamento, organização, alcance de propósitos pré-concebidos e ainda obstruem em nós as nascentes de um devir-pesquisador – os fios esgarçados desse embate ficaram à mostra, desajustando qualquer vontade de acabamento ideal. Talvez tenhamos perdido a exata simetria entre ponto de chegada e ponto de partida e não nos foi possível atar as duas pontas da pesquisa.

Já alterados por novos afetos e agora leitores de nosso próprio trabalho, percebemos que alguns territórios foram mais bem consolidados que outros. Muito embora tenhamos realçado a menção ao aspecto interdisciplinar ou às fronteiras desguarnecidas entre literatura e filosofia na escritura de Clarice Lispector, mostramos alguma dificuldade para evidenciar os procedimentos que Clarice usa no exercício de seu pensamento conceitual. Afinal, como a escritora faz sua filosofia clandestina?

Uma de nossas investidas, para responder a essa pergunta, consistiu no elenco que fizemos, sem a solenidade dos anexos, reunindo frases-pensamentos claricianos, todos vinculados ao par fundo-superfície. A repetição desse par, bem como as insistentes associações desses termos a dimensões da vida e da realidade, já indicia uma disposição de estilo. Ou seja, o uso insólito das palavras “fundo”, “superfície”, “vida” e “real”, não apenas reforça a ligação de Clarice ao código poético-literário, mas também cria ali potências conceituais.

A força de suas frases, no entanto, se rende à força de seus paradoxos. São os desvios da doxa realizados por Clarice que abrem seu texto à filosofia, tornando-o um acontecimento, uma superfície densamente profunda, repleta de vida impessoal e de capturas fulminantes da

realidade do devir:

E o real do acontecimento, como já nos ensinaram pensadores fortes, é paradoxal. Sua força política consiste justamente em produzir e provocar um desvio da *doxa* (uma paradoxo na *doxa* estacionada), um modo de arejar vícios e estereótipos aprisionadores de signos-vida (MONTEIRO, 2014).

A nossa dificuldade de fazer um tracejado da filosofia de Clarice pode sinalizar uma coerente fragilidade desse próprio texto clariciano, fragilidade no sentido mais forte da palavra, ou seja, sua qualidade de não se enrijecer em nenhum discurso ou de não atribuir a si nenhuma reserva de conhecimento. Quebradiça, fluida, suscetível ao devir-outro. Na sua fragilidade, na sua fluidez de água-viva, Clarice se quebra e despedaça dicotomias com a sua ferramenta-paradoxos. As dicotomias pressupõem identidades fixas, hierarquizam categorias que ocupam os opostos “ser” *versus* “não-ser” e oferecem uma moral dos discursos (a boa ou a má literatura; a boa ou a má filosofia). Quebrar essas fronteiras é tarefa que estrategicamente cumprem os paradoxos ao desfalcarem esses lados opostos e ocuparem o que está entre eles. O efeito é de uma metástase criadora de um estranho: nem literatura, nem filosofia.

Charles Feitosa discute possibilidades de significação para a expressão “pop filosofia”, usada por Deleuze em *Diálogos*. Não temos notícia de que Deleuze tenha precisado detalhadamente o que propunha com essa expressão, circunstância que motivou Feitosa a ensaiar a respeito da palavra “pop”, levando em conta os seus sentidos pejorativos e redutores, até, por fim, recuperar o uso do verbo “to pop”, em inglês, que significa explodir. E então ele sugere:

Talvez a filosofia tenha quer ser sempre e de cada vez “pop” no sentido de deixar explodir as questões que são essenciais, ex-vertendo e reorganizando insolentemente as distinções e hierarquias entre conceito e imagem/som; ciência e arte; profundo e superficial; erudito e popular (FEITOSA, 2001, p. 103).

Clarice é pop filósofa por muitos motivos que estão para além de qualquer taxonomia: porque faz agitar os modelos e hierarquias identitárias das disciplinas; porque na superfície literária adensa profundidades conceituais; porque cria na literatura passagens de vida, em sua máxima potência desterritorializadora; porque desobedece à sintaxe dominante e trapaceia com a língua (BARTHES, 1992, p. 16).

Desobedecer, como condição de criação, à doxa da literatura, da filosofia, dos métodos. O Texto desobediente, que se enfeixa sob o nome Clarice Lispector, foi, para nós, um convite à re-produção, a uma nova produção. Falamos de uma literatura, de uma filosofia, mas também de um trabalho de pesquisa. Desobedientes, criamos.

## Referências

AGUILAR, Gonzalo. “O Abaporu, de Tarsila do Amaral: saberes do pé”. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Orgs.). *Antopofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Editora, 2011, p. 281-287.

ALMEIDA, Elizama. “Clarice é pop.” Disponível em: <http://claricelispectorims.com.br/Posts/index/14>. Acesso em: 12 maio. 2014.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 5.ed. São Paulo: FTD, 1998.

BARTHES, Roland. *Aula*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOLLE, Willi. “Um painel com milhares de lâmpadas: Metrópole & Megacidade”. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 1141-1167.

DELEUZE, Gilles. “A imanência: uma vida...”. Disponível em: [http://www.dossie\\_deleuze.blogspot.com.br/](http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br/). Acesso em: 10 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. “Décima segunda série: sobre o paradoxo”. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 77-84.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche: vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FEITOSA, Charles. “O que é isto – filosofia pop?”. In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado, 2001, p. 95-103.

FILHO, Domínio Proença. *A linguagem literária*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

GALLO, Silvio. “As múltiplas dimensões do aprender”. Disponível em: [http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13\\_02\\_2012\\_10.54.50.a0ac3b8a140676ef8ae0dbf32e662762.pdf](http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13_02_2012_10.54.50.a0ac3b8a140676ef8ae0dbf32e662762.pdf)[http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13\\_02\\_2012\\_10.54.50.a0ac3b8a140676ef8ae0dbf32e662762.pdf](http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13_02_2012_10.54.50.a0ac3b8a140676ef8ae0dbf32e662762.pdf). Acesso em: 21 mar. 2014.

GARCIA, Othon Moacyr. “Dissertações científicas: teses e monografias”. In: *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 25.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 405-417.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. 16.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

IMS. “As palavras de Clarice - quatro perguntas para Roberto Corrêa dos Santos”. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/as-palavras-de-clarice-quatro-perguntas-para-roberto-correa-dos-santos>. Acesso em: 21 mar. 2014.

KAZ, Roberto; MORAES, Alexandra. “Frases de Caio Fernando Abreu viram febre nas redes sociais”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/998348-frases-de-caio-fernando-abreu-viram-febre-nas-redes-sociais.shtml>. Acesso em: 29 jun. 2013.

LARROSA, Jorge. *Nietzsche & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LINS, Daniel. “Leitura rizomática ou o olho do silêncio”. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (Orgs.). *Leitura e experiência: teoria, crítica, relato*. São Paulo: Annablume; Juiz de Fora: PPG-Letras: Estudos Literários – UFJF, 2008, p. 205-218.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

\_\_\_\_\_. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

MACHADO, Roberto. “A geografia do pensamento”. In: *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 11-37.

MIGUEZ, Cristina. “A morte de Clarice Lispector”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 dez. 1977. Caderno Ilustrada, p. 29.

MONTEIRO, André. “Apresentação-não apresentação. Mediação-não mediação. De talvez SIM Roberto Corrêa dos Santos-Alberto Pucheu”. Disponível em: [http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/andremonteiro\\_apresentacao.pdf](http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/andremonteiro_apresentacao.pdf). Acesso em: 10 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. “Carta político-afetiva a Deleuze e Guatarri”. In: FERREIRA, R.S; PEREIRA, T.M.S. *Literatura e política*. Juiz de Fora: UFJF, 2011.

\_\_\_\_\_. “É preciso aprender a ficar (in)disciplinado”. Disponível em: [http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/eprecisoaprenderaficarindisciplinado\\_andremonteiro.pdf](http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/eprecisoaprenderaficarindisciplinado_andremonteiro.pdf). Acesso em: 11 dez. 2012.

\_\_\_\_\_. “Metodologia do devir”. Disponível em: <http://revistafamigerado.com/sete/amonteiro.htm>. Acesso em: 25 jul. 2013.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1999.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PUCHEU, Alberto. “Pelo colorido, para além do cinzento (quase um manifesto)”. In: *Pelo colorido, para além do cinzento; a literatura e seus entornos interventivos (ensaios)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 11-26.

ROCHA, Evelyn. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. (Coleção Encontros).

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2011.

\_\_\_\_\_. “Ninguém é deleuziano”. Disponível em:  
<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em: 11 jan. 2013.

\_\_\_\_\_. “Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. Disponível em:  
<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>.  
Acesso em: 17 jun. 2012.

ROUANET, Sérgio. “Apresentação”. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Brasiliense: São Paulo, 1984, p. 11-47.

SANTOS, Roberto Corrêa dos (curadoria). *As palavras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector*. 2.ed. São Paulo: Atual, 1987.

\_\_\_\_\_. *Na cavidade do rochedo: a pós-filosofia de Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. Disponível em: <http://claricelispectorims.com.br/Books/ebook>.  
Acesso em: 10 dez. 2013

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

VASCONCELLOS, Maria Helena Falcão. *Devir-água do texto: uma escrita em intensidade. O livro Água Viva de Clarice Lispector*. 2002. 135f. Tese (Curso de Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.