

A arte da fuga em Clarice Lispector :
aproximações entre a escritura clariceana e a filosofia de Deleuze e
Guattari.

Nilson Fernandes Dinis

Dissertação de Mestrado em Filosofia
Orientador: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Estadual de Campinas
1998

D615a

35208/BC

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

D 615 a **Dinis, Nilson Fernandes**
**A arte da fuga em Clarice Lispector: aproximações entre
a escritura clariceana e a filosofia de Deleuze e Guattari / Nilson
Fernandes Dinis . - - Campinas, SP : [s. n.], 1998.**

Orientador: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.
**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Lispector, Clarice, 1925-1972. 2. Deleuze, Gilles, 1925-
3. Guattari, Félix, 1930- 4. Diferença (Filosofia). 5. Literatura.**
**I. Orlandi, Luiz Benedicto Lacerda. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**
III. Título.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A arte da fuga em Clarice Lispector :
aproximações entre a escritura clariceana e a filosofia de Deleuze e
Guattari.

Nilson Fernandes Dinis

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas, sob a
orientação do Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda
Orlandi, como requisito para a obtenção do título de
Mestre em Filosofia.

Campinas

1998

Apoio: CAPES e FAPESP.

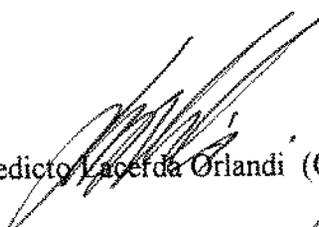


Nilson Fernandes Dinis

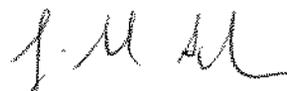
A arte da fuga em Clarice Lispector :
aproximações entre a escritura clariceana e a filosofia de Deleuze e
Guattari.

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Filosofia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, sob a orientação do
Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.

Este exemplar corresponde à redação
final da dissertação defendida e
aprovada pela Comissão Julgadora
em 28 / 8 / 98 .


Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi (Orientador)

Profª. Dra. Constança Marcondes César 

Profª. Dra. Suzi Frankl Sperber 

Profª. Dra. Lea Mara Valezi Staut (suplente)

Campinas, 28 de agosto de 1998

Resumo

O objeto deste estudo são as afinidades, as aproximações entre a produção literária de Clarice Lispector e o projeto filosófico de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nosso objetivo não será de estabelecer pontos de influência mas de buscar as linhas de variação, de desvio, de *fuga*, que percorrem a construção da obra clariceana e que no projeto filosófico de Deleuze e Guattari são as principais armas do escritor para construir o que eles chamam de *literatura menor*, ou seja, uma literatura inovadora que se contrapõe a uma literatura considerado como maior ou padrão, a literatura dos cânones.

Buscamos entender como essas linhas de variação se processam no tratamento dado à escritura, aos corpos, ao tempo e ao pensamento na obra de Clarice Lispector, compondo o que chamamos de uma arte da fuga. Ao se aproximar da música a escritura clariceana inova se distanciando cada vez mais da construção de uma arte figurativa ou representativa ao mesmo tempo em que faz do processo da escrita um dos seus principais temas.

Abstract

The object of this study are the close similarities between the literary production of Clarice Lispector and the philosophical project of Gilles Deleuze and Félix Guattari. Our aim will not be to establish points of influence but to look for the variation lines, of deviation, of *fugue* that permeate the construction of claricean work and that in the philosophical project of Deleuze and Guattari, are the weapons of the writer to construct what they call *minor literature*, or an innovative literature that contrasts with a literature considered major or standard, the canonical literature.

We try to understand how those variation lines occur in the treatment of the writing, of the bodies, of the time and of the thought in the work of Clarice Lispector composing what we call *art of fugue*. By getting closer to the music, claricean writings innovate taking distance of the construction of a figurative or a representative art as it turns the process of writing in one of its main themes.

Agradecimentos

Agradeço especialmente aos meus pais e aos meus familiares que me acompanharam ao mesmo tempo *tão longe e tão perto* nessa minha trajetória.

Agradeço a todos aqueles amigos que com sua paciência e incentivo colaboraram para o prosseguimento deste trabalho.

Agradeço à CAPES, que financiou os primeiros dois anos desta pesquisa, e à FAPESP, que ao financiar os últimos seis meses, permitiu a conclusão deste trabalho.

Por fim um agradecimento especial à Clarice Lispector cuja obra literária produziu em mim novas possibilidades de *pensar-sentir* o mundo.

Homenagem a Clarice Lispector

Clarilis, flor de lis

Clara-me, mis pector

Claris pector

Sumário

Capítulo	página
Introdução.....	8
I - A propósito do conceito de literatura menor na filosofia de Deleuze e Guattari.....	13
II - A arte da fuga na linguagem: o devir de uma escritura.....	22
III - A arte da fuga nos corpos : o devir-outro.....	40
IV - A arte da fuga no tempo : Aion e Cronos.....	64
V - A arte da fuga no pensamento: <i>pensar-sentir</i>	87
Conclusão ou Acordes finais de uma arte da fuga.....	113
Bibliografia.....	120

Introdução

“Coment faire venir claricement; c’est un long et passionné travail de tous les sens. Aller, approcher, effleurer, demeurer, toucher, faire-entrer, présenter, - donner, - prendre. Faire venir les choses, c’est son travail, rendre les choses aux choses, nous donner chaque chose pour la première fois, nous rendre chaque fois la première fois des choses, nous rendre les premières fois perdues - le premier goût depuis la première tasse quotidienne de café, et le premier goût s’accentue” (Hélène Cixous, *Vivre L’orange*, p. 105).

A aproximação com o texto clariceano, presente desde muitos anos em minha vida, sempre causou uma espécie de estranhamento, de inquietude, que ao mesmo tempo estava presente como tema nos próprios textos clariceanos. Portanto uma sensação de estranhamento criada intencionalmente pela autora.

Essa sensação de estranhamento permaneceu comigo em minhas primeiras tentativas de realizar um estudo da obra clariceana. Porém o que me mais impressionava com relação aos textos clariceanos era a sua capacidade de fuga a qualquer estrutura, a qualquer conceito, uma escritora que provocava mesmo qualquer tentativa de classificá-la.

“Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”(AV, 17).

Portanto uma escritura que fugia e que fazia fugir. Uma escritura que se recusava a inserir-se na classificação de uma teoria do gêneros. Uma escritura cujo leitor estava fadado apenas a segui-la, impossível capturar a sua linha reta de fuga que foge como com que em uma velocidade da luz bem como a linha de luz de Joana em *Perto do Coração Selvagem*.

“Comigo acontece o seguinte ou senão ameaça acontecer: de um momento para outro, a certo movimento, posso me transformar numa linha. Isso! Numa linha de luz, de modo que a pessoa fica só a meu lado, sem poder me pegar e à minha deficiência” (PCS, 134).

Essa busca provocativa de desestabilizar as tentativas de fixá-la foi também comentada por alguns dos seus críticos com os quais eu iniciava meu contato como leitor nesta época, tais como Alfredo Bosi e Afonso Romano de Sant’anna.

“Os analistas à caça de estruturas não deixarão tão cedo em paz os textos de Clarice Lispector que parecem às vezes escritos adrede para provocar este gênero de deleitação crítica” (Bosi : 1975, 479).

“...a melhor maneira de ler Clarice não é racionalmente. Os leitores lógicos e matemáticos sempre se deram mal com ela. Requer-se antes uma empatia natural, algo semelhante àquilo que Goethe chamou de ‘afinidades eletivas’” (Lispector : 1977, 4).

Todos estes aspectos fizeram com que passasse a me interessar principalmente pelo processo de fuga construído por Clarice Lispector. O que é uma linha de fuga? Como se constrói uma linha de fuga? O que se faz fugir? E como se faz fugir? Como se aproximar de Clarice Lispector, este objeto que está sempre fugindo?

O processo de construção dessa fuga, que mais se assemelha a uma fuga musical, começou então a soar em meus ouvidos de forma muito próxima ao projeto filosófico de dois franceses: Gilles Deleuze e Félix Guattari. Um encontro que para minha busca foi bastante produtivo. Um possível encontro entre a mulher que fazia fugir *perceptos* e *afectos* e os filósofos que faziam fugir *conceitos*. Conceitos como *desterritorialização*, *devir*, *literatura menor*, *rizoma* e *corpo sem órgãos* ao mesmo tempo em que eram signos de uma filosofia preocupada em produzir diferenças, pareciam ressoar de uma forma diferente porém ao mesmo tempo conectando-se com a necessidade de fugir presente na obra clariceana. A paixão imediata pelos autores fez com que o presente leitor passasse a imaginar um possível encontro entre a escritora brasileira e os dois filósofos franceses. Um encontro *de corpo inteiro*, como o livro homônimo que constitui uma coletânea das entrevistas que Clarice Lispector fez como jornalista, entrevistando diferentes personalidades das mais diversas profissões. O que mais se destaca nessas entrevistas é, não um distanciamento objetivo de jornalista, mas um encontro tão instigante nos quais muitas vezes se invertem as posições de entrevistado e entrevistador e ficamos conhecendo um pouco mais também de Clarice. Ao imaginar esse encontro nós também buscamos conhecer um pouco mais desses três personagens. Diante da impossibilidade concreta e física de tal encontro, resolvi então empreender esta tarefa, realizar este meu desejo, criar através deste trabalho a possibilidade de tal encontro. Criar um desses *diálogos impossíveis* já que nenhum dos três personagens envolvidos era muito afeito a discussões.

O conceito de literatura menor foi de importância muito grande para o trabalho e tornou-se nosso eixo principal. Acabou por se tornar o principal pretexto para criarmos um espaço de aproximação entre as três personagens. Entendemos aqui literatura menor, não como algo pejorativo, mas como um certo modo de funcionamento do processo de escrita, quando esta busca operar com linhas de variação contínua, com linhas de fuga, de *desterritorialização*, para quebrar com qualquer tentativa de homogeneização, de estruturação, fugindo do exercício padrão da escrita. Partindo do conceito de literatura menor entraremos em um caminho no qual buscaremos uma cartografia das linhas clariceanas de fuga. Ao invés de determos suas linhas de fuga em estruturas homogêneas, optamos apenas por acompanhá-las.

O procedimento metodológico que optamos, ou seja, criar uma bloco de ressonância, de articulação, entre o texto literário e o filosófico exigiu também algumas precauções para que não caíssemos em um reducionismo ou uma hierarquização onde um campo apenas trouxesse respostas para o outro. Assim nossa leitura busca criar pontos de ressonância ou se não conseguirmos escapar de uma leitura, que ao menos seja uma dupla leitura em que uma se rebata sobre a outra, se os conceitos deleuze-guattarianos nos ajudarem a entendermos certos processos da obra clariceana que está também nos ajude a compreendermos determinados conceitos deleuze-guattarianos.

Para Gilles Deleuze existem dois tipos de tratamento possível de um livro:

“Porque ler um texto não é nunca um exercício erudito em busca dos significados, menos ainda um exercício altamente textual em busca de um significante, mas um uso produtivo da máquina literária, uma montagem de máquinas desejantes, exercício esquizóide que retira do texto sua potência revolucionária” (Deleuze & Guattari : 1976, 138).

“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 mais perversos ou 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 passa, pegue outro livro. Essa outra leitura é uma leitura em intensidades: algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. É do tipo ligação elétrica.” (Deleuze : 1992, 16).

Assim na nossa cartografia das linhas clariceanas de fuga buscamos também não perguntar o porquê, mas como essas linhas funcionam. Como funciona a máquina literária clariceana?. Com que tipos de diferentes ligações podemos conectá-la?. Aliás os porquês também não interessam a Clarice Lispector:

“... e tu que tens o hábito de querer saber por quê - e porque não me interessa, a causa é matéria de passado...”(AV, 15).

“Não quero perguntar por quê, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta...”(AV, 18).

“Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma idéia: sou orgânica. E não me indago sobre os meus motivos”(AV, 27).

E a própria autora procura determinar a forma como deseja ser lida:

“Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve” (AV, 29).

Percorrer superficialmente o texto para nós significa, ao invés de buscarmos estruturas profundas, percorrer a superfície. *“O mais profundo é a pele”*. De Paul Valéry devorado por Deleuze. Assim buscaremos também percorrer a superfície do mapa cartográfico clariceano, observar o desenho traçado na superfície pelas linhas de fuga. Para isso cartografaremos essa *arte de fuga* didaticamente em quatro pontos: a arte de fuga na escritura, nos corpos, no tempo e no pensamento. Campos estes que se interpenetram e que acontecem ao mesmo tempo já que fazer fugir a escritura é também fazer fugir os corpos, fazer fugir o tempo e fazer fugir o pensamento, já que tudo faz parte de um imenso *“rizoma”* onde uma parte pode se conectar a qualquer outra, sem estruturas hierárquicas preestabelecidas.

No nosso processo de trabalho tivemos que fazer porém algumas escolhas para que pudéssemos delimitar melhor nosso campo de pesquisa. A impossibilidade de realizar neste momento um trabalho abrangente sobre toda a obra da autora fez com que selecionássemos alguns textos para nossa leitura: *Água Viva*, *A Paixão segundo G.H.* e *Um Sopro de Vida*. Porém no decorrer de nossa leitura fragmentos de outros textos, fissuras do tecido *rizomático* clariceano, também foram se acoplando, pedindo passagem, tomando lugar, se incorporando furtivamente em nosso projeto e embora não tenham recebido uma análise mais aprofundada optamos por conservá-los, porém sempre na tentativa de reforçar nosso estudo centrado nos três textos escolhidos. Entendendo a obra clariceana como uma construção rizomática poderíamos dizer que todas as portas de entrada para o texto são válidas, mas a escolha dos três romances não é totalmente aleatória, os três compartilham certas características que priorizamos em nosso estudo. Nos três romances a narrativa ocorre em primeira pessoa, o tempo da escrita tenta coincidir com o tempo da leitura e o desdobramento do texto sobre si mesmo privilegia uma certa função metalingüística do texto ao invés de preocupar-se com o desenvolvimento de um enredo temático. Juntas, essas características ressaltam o processo de produção do próprio texto o que colabora para compreendermos como funciona a máquina literária de Clarice Lispector.

Na nossa trajetória esperamos mostrar como essa máquina opera com uma produção de variações construindo uma escritura que, ao se distanciar do figurativo ou de uma função representativa do mundo, se apossa de todos os elementos que possam levá-la cada vez mais longe na tentativa de criar, como na música, um puro bloco de sensações.

Declaração de amor

“Essa é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo.

Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la - como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope.

Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escreve têm. Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança de uma língua já feita. Todos nós que escrevemos estamos fazendo do túmulo do pensamento alguma coisa que lhe dê vida.

Essas dificuldades, nós a temos. Mas não falei do encantamento de lidar com uma língua que não foi aprofundada. O que recebi de herança não me chega.

Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria mesmo era escrever em português. Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que a minha abordagem do português fosse virgem e límpida”

(Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, p. 98-9).

Capítulo I - A propósito do conceito de literatura menor em Deleuze e Guattari

A presença da literatura como campo de *articulação* com a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari é constante. Dois livros tratam diretamente do assunto: *Kafka : por uma literatura menor* e *Proust e os signos*. Mas existem também inúmeras referências que se alastram por *Lógica do sentido*, *Dialogues*, *Mil Platôs*, *Critique et Clinique*, *Superpositions* e mesmo no *Anti-Édipo*. Tal *articulação*¹ não visa interpretar os textos literários à luz de uma doutrina filosófica mas como diz o próprio Deleuze “*O que me interessava ou deveria me interessar não era nem a psicanálise ou a psiquiatria, nem a lingüística, mas os regimes de signos de cada autor*” (Deleuze & Parnet : 1977, 142).

Portanto ao entrar em contato com outros domínios além da filosofia, Deleuze está criando os *intercessores*² com os quais irá criar sua própria filosofia. Na opinião crítica de Roberto Machado a preocupação de Deleuze mesmo quando compactua com outros domínios como a arte ou a ciência é :

“...elaborar sua filosofia levando em consideração ou incorporando conceitos provenientes de outras filosofias que ele situa no espaço da diferença, mas também criando conceitos a partir do que foi pensado, com seus próprios elementos, em outros domínios. Desse modo, ao tematizar as ciências, a literatura e as artes, Deleuze está sempre realizando seu projeto filosófico de constituição de uma filosofia da diferença,

¹ O conceito de articulação proposto por Luiz B. L. Orlandi em seu artigo “*Articulação por reciprocidade de aberturas*” serve aqui para designar a operatória da filosofia deleuziana quando se aproxima de domínios como a literatura e também nosso método de abordagem para a aproximação com os textos clariceanos. Para Orlandi tal articulação “*se produz por meio de operações que viabilizam uma reciprocidade de aberturas nos conceitos imbricados, o que evita a hegemonia das derivações conceituais do tipo vertical-hierarquizante. Nem as suposições genéricas, nem as sobreposições hierarquizantes; sim à pluri-disposição para os encontros produtivos, transformadores*” (Orlandi : 1990, 4).

² “*O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas - para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas - mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro*” (Deleuze : 1992, 156).

sem que haja uma diferença essencial entre esses estudos e os estudos dos textos tecnicamente filosóficos” (Machado : 1990, 165-6).

Gilles Deleuze e Félix Guattari ao estudarem a obra de Kafka incorporam pela primeira vez o conceito de literatura menor e o rerepresentam através de uma nova leitura :

“Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização” (Deleuze & Guattari : 1977, 25).

Menor não tem mais uma conotação valorativa pejorativa. Menor é a literatura que foge do padrão estandardizado, a literatura que se inscreve numa linguagem inovadora perpassando por dentro e por fora da literatura maior, menor é sempre no sentido de revolucionário.

Na leitura deleuziana, Kafka , ao fazer um uso intensivo e vibrante da língua alemã consegue construir uma máquina literária revolucionária. Sua obra opera metamorfoses num movimento de fuga, ou seja, de desterritorialização para tentar fugir das garras da máquina *capitalística*³ com seu poder de homogeneização para conseguir produzir então uma literatura singular.

As outras duas características da literatura menor são que nela tudo é político e que ela constitui um agenciamento coletivo de enunciação, uma conexão de heterogêneos. Por trabalhar num processo desejante, que difere da norma, do standard, é que a literatura menor desemboca no político. Quanto ao autor, não é a sua voz que ouvimos em seus textos, ele é apenas um corpo habitado por incubos ou súcubos, por onde perpassam as *‘potências diabólicas futuras’* que já estão presentes no campo virtual de sua comunidade.

“Não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação, nas condições onde eles não são dados para fora, e onde eles existem apenas como potências diabólicas futuras ou como forças revolucionárias a serem construídas” (Deleuze & Guattari : 1977, 28)

³ Compreendemos a palavra *capitalística* no sentido em que o termo é interpretado por Suely Rolnik em nota do seu livro : *Micropolítica : cartografias do desejo*. “Guattari acrescenta o sufixo ‘ístico’ a ‘capitalista’ por lhe parecer necessário criar um termo que possa designar não apenas as sociedades qualificadas como capitalistas, mas também setores do ‘terceiro mundo’ ou do capitalismo ‘periférico’, assim como as economias ditas socialistas dos países do leste, que vivem numa espécie de dependência e contradependência do capitalismo. Tais sociedades, segundo Guattari, em nada se diferenciariam do ponto de vista do modo da produção da subjetividade. Elas funcionariam segundo uma mesma cartografia do desejo no campo social, uma mesma economia libidinal-política” (Guattari & Rolnik : 1986, 15)..

Assim a literatura também não é produto de um sujeito individuado mas produto de um agenciamento coletivo de enunciação. A letra K no Processo de Kafka não é um sujeito mas um agenciamento. *“A letra k não designa um narrador nem um personagem, mas um agenciamento tanto mais maquínico⁴, um agente tanto mais coletivo na medida em que um indivíduo aí se encontra ramificado em sua solidão”* (Deleuze & Guattari : 1977, 28)

Poderíamos pensar na eleição das literaturas de línguas pouco conhecidas e circuladas como as principais pretendentes a um estatuto de língua menor em detrimento de outras línguas universalizadas como o inglês, mas nada estaria mais distante da concepção deleuze-guattariana. Língua maior e língua menor não designam duas línguas, mas os diferentes usos que sofre uma língua.

“Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uísque escreve em russo (...) E, para isso, encontrar seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (Deleuze & Guattari : 1977, 28).

O inglês longe de ser visto por Deleuze como língua maior é uma língua com forte coeficiente de desterritorialização, construída por linhas de fuga. Entretanto, para Gilles Deleuze, fugir tem um sentido bem específico que ele procura circunscrever bem em seus textos:

“A linha de fuga é uma desterritorialização. Os franceses não sabem bem o que é isto. Evidentemente eles fogem como todo mundo, mas eles pensam que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então tem algo de covarde porque escapamos dos engajamentos e das responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar à ação, não há nada de mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer fugir qualquer coisa, fazer fugir um sistema como arrebentar um tubo. (...) A literatura anglo-americana não cessa de apresentar essas rupturas, esses personagens que criam sua linha de fuga, que criam pela linha de fuga” (Deleuze & Parnet : 1977, 47).

Os exemplos citados por Deleuze são inúmeros : Melville, Virginia Woolf, Thomas Hardy, Lawrence, Fitzgerald, Miller, são todos mestres na arte de fuga. Um processo de escrita revolucionária será sempre uma cartografia de linhas de fuga.

⁴ O maquínico diverge da máquina técnica. Na máquina técnica os diversos elementos convergem para um funcionamento do todo, funcionam harmonicamente para isso. No funcionamento maquínico temos um feixe de fluxos e cortes de fluxos que produzem uma multiplicidade, uma heterogeneidade de elementos independentes fazendo proliferar cada vez mais essas conexões. *“Máquina, maquinismo, 'maquínico' : isto não é nem mecânico, nem orgânico. A mecânica é um sistema de ligações por grau entre termos dependentes. A máquina ao contrário é um sistema de 'vizinhança' entre termos heterogêneos independentes....”* (Deleuze & Parnet : 1977, 125).

“Escrever é traçar linhas de fuga que não são imaginárias e que nós somos forçados a seguir porque a escrita aí nos engaja, na realidade aí nos embarca. Escrever é devir, mas não é absolutamente tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa” (Deleuze & Parnet : 1977, 54).

O processo de escrita é construído pelos devires que atravessam o escritor. A arte é um bloco de sensações composto de *perceptos* e *afectos*⁵. Ora os afectos são os diferentes devires que atravessam o escritor. Devir-animal, devir-mulher, devir-vegetal, devir-invisível. *“Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza”* (Deleuze & Guattari, 1992, 220).

O *devir* em Deleuze nunca é uma metáfora nem uma imitação, é uma dupla captura. Para entendermos tal processo recorreremos a um dos exemplos mais conhecidos de Deleuze, a vespa e a orquídea:

“Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos (...) A vespa e a orquídea dão o exemplo. A orquídea parece formar uma imagem da vespa, mas de fato há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura (...) A vespa torna-se parte do aparelho de reprodução da orquídea ao mesmo tempo que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa” (Deleuze & Parnet : 1977, 8-9).

O estilo de um autor será sua forma de devir outro, de desterritorializar sua língua, de gaguejar na sua própria língua. *“Um estilo é chegar a gaguejar na sua própria língua”* (Deleuze & Parnet : 1977, 10).

O conceito de literatura menor nos traz intrincados problemas. Implicaria tal conceito numa reversão dos cânones clássicos? Como poderíamos qualificar a literatura de Balzac se compara a Proust? Shakespeare a Virgínia Woolf? Ou no contexto brasileiro José de Alencar, Álvares de Azevedo, Olavo Bilac a Machado de Assis,

⁵ A arte junto com a filosofia e a ciência constituem para Deleuze nas três formas do pensamento e são produzidas na relação com o caos, campo potencializador das virtualidades. Só que a forma de operar com o caos de cada um desses campos é totalmente diferente. A filosofia busca lhe dar consistência através da criação de conceitos, a ciência buscará traçar sobre ele um plano de referência através das funções ou preposições e a arte busca recriar o caos através do bloco de sensações que é composto de afectos e perceptos. É necessário destacarmos que os afectos e perceptos não são os sentimentos nem as percepções de um sujeito. *“Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido.”* (Deleuze & Guattari : 1992, 213).

Guimarães Rosa e Clarice Lispector? Maior e menor poderiam qualificar o exercício de escrita de um determinado autor em detrimento de outro? Neste caso se os clássicos representam o que se chama de literatura maior ou padrão por que continuar a lê-los? Hoje autores como Kafka, Proust, Virgínia Woolf, Guimarães Rosa e Clarice Lispector já foram incorporados aos nossos cânones, teriam por isso deixado de serem autores menores?. Qual a função da crítica literária nisto tudo? .

Tais questões permanecem com o leitor de *Kafka: por uma literatura menor* e também nos acompanharam durante algum tempo. Na verdade só passaremos a encontrar indícios de uma possível solução no *Mil Platôs* e em *Superpositions*. Quanto ao papel da crítica podemos tentar inferi-lo a partir de algumas poucas referências de Gilles Deleuze.

No capítulo “ 20 de novembro de 1923 - Postulados da Lingüística” no *Mil Platôs* temos uma exposição bastante clara acerca dos conceitos *maior* e *menor*.

“Não existem então dois tipos de língua, mais dois tratamentos possíveis de uma mesma língua. Ora tratam-se as variáveis de maneira a extrair delas constantes e relações constantes; ora de maneira a colocá-las em estado de variação contínua. Erramos algumas vezes ao agir como se as constantes existissem ao lado das variáveis, constantes lingüísticas ao lado de variáveis de enunciação: isso foi feito por comodidade de exposição. Pois é evidente que as constantes são tiradas das próprias variáveis; os universais não têm mais existência em si na lingüística do que na economia, e são sempre inferidos a partir de uma universalização ou de uma uniformização que se refere às variáveis. Constante não se opõe a variável, é um tratamento da variável que se opõe a outro tratamento, o da variação contínua” (Deleuze & Guattari : 1995, 49, v. 2).

As mesmas relações transpomos para as nossas indagações acerca da literatura. Não podemos falar de um autor totalmente maior ou menor. Certos autores primam pelo processo de desterritorialização de variação contínua que imprimem a sua obra. Neste sentido a obra de Clarice Lispector, por exemplo, seria mais desterritorializada se comparada a José de Alencar ou Olavo Bilac. Mas o que fazemos quando esta linha de separação torna-se obscura. E quanto aos textos clássicos, devemos abandoná-los?

Quando passamos a entender menor e maior como dois tratamentos possíveis de uma língua começamos a delinear algumas saídas. A operação consiste em extrair de cada autor seu potencial de desterritorialização, mesmo quando este permanece oculto ou implícito em sua obra. *“Então não há um grande interesse em impor aos outros considerados maiores um tratamento de autor menor, para encontrar suas potencialidades de devir? Shakespeare por exemplo?”* (Deleuze & Bene : 1979, 96).

E Shakespeare será o autor escolhido por Deleuze para indicar tal procedimento. Em *Superpositions* Deleuze mostra como o teatrólogo Carmelo Bene consegue reconstruir todo o potencial da traição presente em *Ricardo III* de Shakespeare. Ricardo não quer somente o poder, ele quer sobretudo trair, o que na leitura deleuziana é

o agenciamento de uma máquina de guerra capaz de fazer fugir o mundo das significações dominantes e da ordem estabelecida. Outros exemplos proliferam na obra deleuziana. Mesmo Émile Zola e seu naturalismo sofrerão um tratamento menor no livro *Lógica do sentido* através da leitura de toda a potencialidade presente na “*Grande Hereditariedade*” ou na “*fissura*”. Esta é capaz de produzir um diferente rompendo com o determinismo, ao contrário dos instintos herdados da “*pequena hereditariedade*” que sempre são capazes de levar à morte e à autodestruição.

Deste ponto de vista não interessa mais rotularmos determinados autores como menores ou revolucionários e outros como maiores ou conservadores, a estética deleuze-guattariana não nos propõe simplesmente uma reversão dos cânones clássicos. Pelo contrário, **a operação consiste em extrair de cada autor seu potencial de desterritorialização, buscar suas linhas de variação contínua, traçar sua linha de fuga**⁶. E se conseguirmos pensar numa função para a crítica literária em tal estética é justamente a de exercer tal operatória. “*A operação crítica completa é aquela que consiste em 1º) suprimir os elementos estáveis 2º) colocar tudo em variação contínua 3º) E então transpor tudo em menor ...*” (Deleuze & Bene : 1979, 106).

Mesmo o tratamento dado por Deleuze à história da filosofia consiste em extrair os potenciais de liberação de diferença de cada filósofo que irão operar na construção de sua própria filosofia.

Linhas de fuga, desterritorializações, tratamentos de variação contínua imprimidos à língua. Talvez para compreendermos tais conceitos seja necessário reportarmos aos princípios lingüísticos que sustentam a leitura deleuze-guattariana.

“Pode-se compreender melhor o que está em questão remetendo à discussão que opõe Chomsky a Labov. Que toda língua seja uma realidade compósita essencialmente heterogênea, os lingüistas o sabem e o afirmam; mas esta é uma observação de fato. Chomsky exige somente que trace, dentro deste conjunto, um sistema homogêneo ou padrão como condição de abstração, de idealização, tornando possível um estudo científico de direito (...) Entretanto Labov tem um outra ambição. Quando ele destaca linhas de variação-inerente, não vê nestas simplesmente ‘variantes livres’ que se refeririam à pronúncia, ao estilo ou aos traços não pertinentes, estando fora do sistema e deixando subsistir a homogeneidade do sistema; mas tampouco uma mistura de fato

⁶ Ao propor pensarmos a variação como a principal operação de uma literatura menor, Deleuze está tentando buscar referências na música através do conceito de *modo menor*: “*O que eles fazem de preferência é inventar um uso menor da língua maior na qual eles se exprimem inteiramente : eles minorizam esta língua como na música onde o modo menor nomeia combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. Eles são grandes à força de minorizar : eles fazem fugir a língua, eles a fazem percorrer uma linha de feiticeira, e não param de colocá-la em desequilíbrio, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos seguindo uma incessante modulação*” (Deleuze : 1993, 138).

entre dois sistemas na qual cada um seria homogêneo por sua conta, como se o locutor passasse de um a outro. Ele recusa a alternativa na qual a lingüística quis se instalar: atribuir variantes a sistemas diferentes ou antes remetê-los, para alguém da estrutura. É a própria variação que é sistemática, no sentido em que os músicos dizem 'o tema é a variação'" (Deleuze & Guattari : 1995, 35-6).

As alternativas ficam entre pensar a variação como um componente presente na homogeneidade de uma língua ou pensar a homogeneidade como uma construção abstrata no interior de uma língua que é só variação. As suspeitas se tornam maiores quando os critérios para tal escolha tentam se fundar numa pretensa 'cientificidade'.

Uma filosofia que privilegia os simulacros, uma arte que foge na variação das línguas menores. Tudo isto só poderia desembocar numa nova concepção estética. Não esqueçamos que a arte é uma das formas de pensamento para Deleuze. Ora, o advento de novos afectos e perceptos é o que pode levar o pensamento a pensar um impensável, '*um de fora do pensamento*', uma diferença de intensidades.

A filosofia de Deleuze e Guattari busca a construção de um pensamento-pático para enfrentar as amarras do *Logos* Ocidental ⁷. Nesta passagem o objetivo da arte é produzir estados de estranhamento no seu receptor, descristalizar sua concepção de mundo abrindo-a para novas possibilidades de vida, para novas virtualidades.

A valorização das línguas menores na literatura, da pintura figural nas artes plásticas e da imagem-tempo no cinema, têm como principal consequência no projeto deleuze-guattariano a produção deste estado de estranheza e a construção de um novo modelo de pensamento na medida em que elas banem o mundo do *Logos* e da Representação.

Tal projeto já se inicia com os primeiros textos deleuzianos como *Lógica do Sentido e Diferença e Repetição*, e se estende ao seu trabalho conjunto com Félix Guattari em textos como *O Anti-Édipo*, *Kafka: por uma literatura menor*, *Mil Platôs* e *O que é a filosofia*.

Esse trajeto filosófico ao invés da busca das essências, visava a captura do acontecimento.

"Com efeito, o que nos interessa são os modos de individuação que já não são os de uma coisa, de uma pessoa ou de um sujeito: por exemplo, a individuação de uma hora

⁷ " O logos é um imenso animal cujas partes se reúnem em um todo e se unificam sob um princípio ou idéia diretriz; mas o pathos é um vegetal composto de partes compartimentadas que só se comunicam indiretamente numa parte infinitamente distante de tal modo que nenhuma totalização, nenhuma unificação, pode reunir esse mundo cujos últimos pedaços, não têm falta de mais nada" (Deleuze: 1987, 175).

do dia, de uma região, de um clima, de um rio ou de um vento, de um acontecimento. E talvez seja um equívoco acreditar na existência das coisas, pessoas ou sujeitos”
(Deleuze : 1992, 38).

“Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com ‘a pessoa’ : é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida ...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal”
(Deleuze : 1992, 123).

Na captura do acontecimento teremos o ponto convergente entre a arte e a filosofia, onde cada qual através dos meios que lhe são próprios deixará se expressar o acontecimento, seja na composição de *afectos* e *perceptos*, seja na criação dos *conceitos*.

“Estou improvisando e a beleza do que improviso é fuga”
(Clarice Lispector, **Água Viva**, p.52)

*“Escreve-se sempre para dar a vida, para liberar a vida aí onde
ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga”*
(Gilles Deleuze, **Conversações**, p.176).

Capítulo II - A arte de fuga na linguagem : o devir de uma escritura⁸

Texto fluido. Texto líquido. Texto de estupefaciente liquidez. Claricente. O movimento fluido da cascata semiótica clariceana na tentativa de apreender o “*instante-já*”. O próprio título nos aponta sua composição e configuração. Líquido que escorre, líquido vivo, sêmen vivo. Mais do que isto - ÁGUA VIVA. Texto que tem um movimento próprio e que se constrói utilizando o autor enquanto ponto de passagem. Capaz de se duplicar, capaz de se multiplicar, capaz de devir-outro.

Busca e implosão da essência, máquina de sangue e grito. Texto pintura-escritura-música. Escritura que busca devir-pintura e que devém música.

(Pseudo) - Enredo : narradora-pintora resolve escrever ao amado captando o instante mutante em que vive tentando elevar a palavra ao status de música.

Seu canto é de alegria, de aleluia “*que se funde com o mais escuro uivo humano da dor da separação mas é grito de felicidade diabólica*” (AV, 13) ⁹. O diabólico, o profano e o impuro têm lugar proeminente na obra clariceana. Fazem parte de um *devir-feiticeira*, um dos muitos devires que perpassam a narradora e que comentaremos mais adiante.

A busca inicial em *Água Viva*, ainda é uma busca das essências. “*Quero me apossar do é da coisa*” (AV, 13). Busca esta que está desde o início fadada ao fracasso, pois o instante já torna-se inapreensível : “*Eu te digo : estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais*”(AV, 13).

Água Viva é um texto eminentemente metalingüístico, onde o ato de escrever tem como tema o próprio processo da escrita, dobra que se dobra e desdobra, onde o narrador

⁸ Apesar de dispormos na língua portuguesa dos termos escritura e escrita optamos pelo termo escritura já que o mesmo está presente no léxico clariceano. Em *Água Viva* por exemplo, cujo texto é um dos objetos de análise neste trabalho, o termo escritura aparece na fala do personagem-narrador ao falar de sua obra. “*Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra*” (AV, 16).

⁹ No corpo da dissertação as citações referentes aos textos de Clarice Lispector receberão abreviações que poderão ser consultadas na indicação bibliográfica final. Os números designam as páginas citadas.

às vezes questiona o seu próprio valor enquanto livro. *“Este não é um livro, porque não é assim que se escreve”* (AV, 16).

É exatamente por se desviar do que é considerado o modo correto de se escrever, o standard, o padrão, é que Clarice consegue criar uma obra singular e ao mesmo tempo uma verdadeira máquina de guerra, ou seja, uma literatura revolucionária ou ‘menor’ no sentido deleuziano do termo.

O texto é todo fragmentado. No seu decorrer a autora se utiliza tanto de períodos curtos como de períodos longos. Um período pode tomar o espaço de uma página e meia como acontece em *“O anel que tu me deste (...) arranca a flecha fincada”* (AV, 90-1). Ou apenas uma linha: *“Agora - silêncio e leve espanto”* (AV, 92). A estruturação de cada parágrafo não esgota necessariamente o assunto que muitas vezes é interrompido bruscamente.

A fragmentaridade do texto torna-se, para Clarice Lispector, o único meio de expressão capaz de atualizar os diferentes devires que atravessam o narrador, ou seja, expressar a fragmentaridade da própria vida.

Um texto que conduz o leitor a uma descontinuidade, um labirinto sem o fio de Ariadne.

“Na verdade ainda não estou vendo bem o fio da meada do que estou te escrevendo. Acho que nunca verei - mas admito o escuro onde fulgem os dois olhos da pantera macia. A escuridão é o meu caldo de cultura. A escuridão feérica. Vou te falando e me arriscando à desconexão: sou subterraneamente inatingível pelo meu conhecimento”(AV, 32)

“Assim como me lanço no traço do meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer” (AV, 28).

O leitor pode entrar por qualquer página. Pode também encerrar sua viagem em qualquer página. São válidas todas as portas de entrada. *Água Viva* torna-se assim uma imensa teia, teia de aranha na qual prende o leitor. Uma espécie de texto-rizoma.

“O mundo: um emaranhado de fios telegráficos em eriçamento. E a luminosidade no entanto obscura: esta sou eu diante do mundo” (AV, 28).

Um texto-rizoma não possui um fio condutor, não parte de um ponto central através do qual se ramificaria. Um texto-rizoma estabelece conexões ilimitadas sem que

possamos centrá-las ou cercá-las. Conduz a uma multiplicidade, uma heterogeneidade de elementos.¹⁰

Se a composição fragmentária do texto não se adequa totalmente à prosa, cujo padrão procura esgotar o assunto de um parágrafo na tentativa de desenvolver o enredo, também não se adequa à estrutura clássica dos versos pois o texto segue linearmente sem cortes sistematizados. A riqueza das figuras de linguagem aproxima o texto da poesia, porém a falta de uma sistematicidade o aloja no domínio da prosa.

É neste interstício que se situa o texto, no intervalo entre a prosa e a poesia, entre um poema-prosa ou uma prosa-poema. Nisto consiste a arte de fuga clariceana, arte que dilui até as classificações de gênero, “*gênero não me pega mais*” (AV, 17).

A construção de *Água Viva* nos dá a idéia de um texto fluido, fragmentado que vai saindo em sons agudos e graves. Na verdade, embora dê a impressão de ser um texto feito de uma só vez, *Água Viva* é obra de uma artífice. O livro possui duas versões, uma primeira mais autobiográfica foi depois abandonada pela autora, pois como a narradora nos diz: “*Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’*” (AV, 40).

Água Viva levou três anos para receber uma versão definitiva. Os leitores de *A Descoberta do Mundo*, uma coletânea das (pseudo) crônicas que Clarice escreveu para o Jornal do Brasil entre 1967 e 1973, podem observar ali muitos fragmentos que irão se acoplar ao texto *Água Viva*, ora modificados, ora preservados integralmente.

Para o crítico russo Mikhail Bakhtin: “*O Romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado*” (Bakhtin: 1988, 397). O romance é um gênero que permite ampla experimentação por parte do autor, permite a polifonia da linguagem e a mistura dos gêneros. Sendo assim *Água Viva* também pode ser visto como um romance, um romance com alto grau de plasticidade, capaz de transitar entre o prosaico e o poético.

¹⁰ “Resumamos os caracteres principais de um rizoma: diferente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele coloca em jogo regimes de signos muito diferentes, e mesmo estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao uno nem ao múltiplo. Ele não é o uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do uno, nem ao qual o uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou sobretudo de direções moventes. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele empurra e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões sem sujeito nem objeto, dispostas sobre um plano de consistência e do qual o uno é sempre subtraído (n-1). Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza ela mesma e se metamorfosear” (Deleuze & Guattari: 1980, 31).

Porém como sua tentativa é romper com todos os gêneros, manteremos o cuidado de sua autora que preferiu intitulá-lo apenas de “ficção”.

A preocupação com a linguagem, com a riqueza já presente no próprio significante, torna-se uma constante em Clarice Lispector. “*Entende-me : escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som*” (AV, 31).

A atenção do narrador se volta às vezes para a própria grafia das palavras: “*Mas eternamente é uma palavra muito dura: tem um t granítico no meio*” (AV, 30).

Como o tema é a própria linguagem, o texto se desloca do enredo e se volta para o corpo mesmo da escrita, daí os inúmeros efeitos de linguagem:

“...*escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes fugidio como os instantes frescos, água do riacho que treme por si mesma*” (AV, 15).

No trecho acima percebemos alguns desses efeitos. Percebemos as assonâncias em o : **redondo**, **enovelado** e **tépido** ; as aliterações em s: os instantes frescos e as formações sinestésicas: **escrevo redondo** , **enovelado** e **tépido**. Há também presença da metáfora : **água do riacho que treme por si mesma**. No exemplo dado a formação sinestésica combina sensações visuais como redondo e enovelado com a sensação tátil, tépido. Forma-se uma escrita quase que tátil na tentativa de ressaltar o próprio significante. A metáfora “*água do riacho que treme por si mesma*” é a própria escritura que tem movimento próprio independente da sua capacidade de representar o real. O próprio título do texto, *Água Viva*, torna-se metáfora da escritura clariceana, escrita leve, viva e fugidia como as águas de um riacho no seu movimento fluido. A força da água como elemento que desterritorializa a escritura arrastando-a da força territorializante da terra.

As metáforas de Clarice Lispector são também muito elaboradas, geralmente incorporam também imagens de animais: ¹¹

“*Deixo o cavalo livre correr fogoso. Eu que troto nervosa e só a realidade me delimita*” (AV, 23)

“...*eu bicho de cavernas ecoantes que sou...*” (AV, 20)

¹¹ As imagens de animais que percorrem o texto clariceano constituem para nós em linhas de um possível ‘*devenir animal*’ que perpassa a escritura clariceana e que comentaremos mais adiante. Porém longe de ser simplesmente metáfora, o devir é uma linha de fuga real que atravessa o narrador. O narrador não imita o animal, nem faz analogia. Estabelece uma linha de indiscernibilidade com o mesmo e neste espaço já não sabemos o que é o animal e o que é o homem.

"Lambo uma das patas e depois, como não é a palavra que tem então importância, afasto-me silenciosamente" (AV, 91)

"E eu, selvagem enfim e enfim livre dos secos dias de hoje: trote para frente e para trás sem fronteiras" (AV, 80).

A presença dos animais é de certa forma explicada pela narradora: *"Arrepio-me toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Os bichos me fantasticam. Eles são o tempo que não se conta"* (AV, 53).

Observamos também outros exemplos de formações sinestésicas:

"escuro uivo humano" (AV, 13), *"dura escritura"* (AV, 16), *"Lúcida escuridão, luminosa estupidez"* (AV, 40), *"segredo que se irradia"* (AV, 50), *"noite dos sonhos fundos"* (AV, 58), *"som odorante do jasmim"* (AV, 64).

O objetivo de tantas sinestesias? Podemos buscá-lo no próprio texto:

"O que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume" (AV, 59).

As comparações também não são menos belas. Algumas delas remetem diretamente à escrita.

"Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnavais desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da amúncia de Deus: eis a criação" (AV, 24).

O exemplo acima se destaca pela proliferação de comparações que produz. O narrador, no anseio de exprimir através da escrita o próprio processo de escrever, recorre a imagens que exigem outras imagens que por fim exigem outras imagens. A escritura é comparada a raízes que por sua vez são corpos nus, tudo torna-se prece de missa negra e um pedido de amém e por fim o próprio ato da criação. Além da partícula *'como'* temos presente a conjunção *'e'* que une todas as comparações num mesmo quadro que acaba sendo concretizado pela imagem da criação.

Na tentativa de dizer o *'indizível'* o narrador busca imagens que possam tornar palpáveis seus afectos e por fim essas imagens entram em processo de fuga tornando-se uma imagem maior da escrita fugidia clariceana.

Água Viva é o grande laboratório experimental clariceano. No seu caldeirão a narradora-feiticeira¹² mistura as mais diferentes poções para criar a magia da linguagem. O efeito é de estranhamento. O espectador torna-se vítima dos encantamentos da bruxa-Clarice, essa estrela *parambólica*¹³, *caleidoscópica*¹⁴, que num circuito de metamorfoses buscará apreender o segredo alquímico da escritura.

“E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda. Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade. E vejo que sou intrinsecamente má. É apenas por bondade que sou boa. Derrotada por mim mesma. Que me levo aos caminhos da salamandra, gênio que governa o fogo e nele vive. E dou-me como oferenda aos mortos. Faço encantações no solstício, espectro de dragão exorcizado” (AV, p. 76).

¹² “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo etc.” (Deleuze & Guattari: 1997, 21, v. 4).

¹³ “Parambólica - o que quer que queira dizer esta palavra. Parambólica que sou” (AV, 79).

¹⁴ “Mas sou caleidoscópica : fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro” (AV, 38).

A Paixão segundo GH. A Paixão segundo Clarice Lispector. Escritura que busca expressar a paixão pela metamorfose. Metamorfose levando o narrador ao encontro do primitivo, do ancestral, do 'neutro'.

O processo de busca é o que inicia a primeira página do romance *A Paixão segundo GH* onde o narrador escreve para tentar entender o que viveu: "-----estou procurando. Estou tentando entender" (PSGH, 7). Assim a escritura em *A Paixão* se aproxima do processo de busca vivido em *Água Viva* "Escrevo-te porque não me entendo"(AV, 32). "Há uma coisa que me escapa o tempo todo"(AV, 78). E cujo processo de busca é interminável. "O que te escrevo continua e estou enfeitiçada"(AV, 101).

Em *A Paixão segundo GH*, a personagem identificada apenas pelas iniciais GH presentes em sua valise, parte em uma linha de desterritorialização ao se deparar com uma barata no quarto de sua ex-empregada. Nesta linha de desterritorialização são implodidos o eu e a linguagem.

A Paixão é, entre os romances de Clarice Lispector, um dos romances de fruição¹⁵ bem mais próximos da fluidez de *Água Viva*. O romance começa e termina com seis travessões dando uma idéia de continuidade em sua fluidez, quebrando a linearidade dos romances tradicionais. A presença dos travessões ainda aparecerá no corpo do texto¹⁶ e o início de um novo capítulo é sempre marcado pela repetição das palavras do último. A repetição acaba por causar como que um eco aos ouvidos do leitor, mais uma tentativa do narrador de causar estranhamento no mesmo.

Longe de uma continuidade, o leitor é arrastado em uma descontinuidade que o aproxima da desterritorialização vivida por GH. O leitor se defronta com um texto sem início, sem fim, sem enredos e personagens nos moldes tradicionais e um convite a identificação com o 'non-self' presente na epígrafe inicial do texto escolhida pelo narrador: "*A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die*"

¹⁵ O conceito de texto de fruição é emprestado de Roland Barthes em "O prazer do texto" no qual procura diferenciar entre o texto de prazer e o texto de fruição. "*Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem*" (Barthes: 1993, 21-2).

¹⁶ Como a página 49 da presente edição onde estarão sete travessões ou na página 162 com três travessões. Tais dados desafiam o leitor que tenta buscar uma linearidade.

Na tentativa de dar a alguém o que viveu é que se engaja o narrador, porém esta tentativa é também uma luta com a linguagem incapaz de retratar totalmente o que aconteceu.

“Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda” (PSGH, 7).

“Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!” (PSGH, 16).

Como Martim, personagem de *A Maçã no Escuro*¹⁷, o desafio do narrador passa a ser o de criar sua própria linguagem.

“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. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafos - traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem” (PSGH, 17).

A trajetória do narrador é apenas aparentemente de fracasso onde as palavras não expressam o que viveu, porém toda *“desistência é uma revelação”*.

“Eu tenho à medida que designo - e este, é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho 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 meu esforço humano 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

¹⁷ Em *A Maçã no Escuro*, romance de Clarice Lispector que antecede cronologicamente *A Paixão segundo GH*, Martim através de um crime busca uma libertação através do rompimento com a sociedade, com o pensamento e a linguagem convencionais. Na sua linha de desterritorialização busca implodir os últimos resquícios do eu e da linguagem para reconstruí-los por si mesmo. *“Sua obscura tarefa seria facilitada se êle se concedesse o uso das palavras já criadas. Mas sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois palavras eram a voz de um homem. Isso sem falar que havia em Martim uma cautela de ordem meramente prática: do momento em que admitisse as palavras alheias, automaticamente estaria admitindo a palavra ‘crime’ e êle se tornaria um criminoso vulgar em fuga”* (ME, 101).

linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (PSGH, 172).

Através da *despersonalização*¹⁸ do ser e da linguagem, a personagem se aproxima do silêncio.¹⁹ “Aquilo de que se vive - e por não ter nome só a mudez pronuncia é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de ser” (PSGH, 170). O que aproxima o romance mais uma vez do canto do silêncio presente em *Água Viva*: “Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa” (AV, 34). Campo ao mesmo tempo ilimitado para a potência da própria vida. “Minha voz cai no abismo do teu silêncio. Tu me lês em silêncio. Mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre para viver” (AV, 61).

Porém antes do mergulho da palavra no silêncio é necessária a árdua luta com a linguagem:

“... só posso alcançar a *despersonalização da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz (...)* É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e das coisas e aceitá-la como a possível linguagem” (PSGH, 171).

Assim ao narrador resta a paixão pelo incompreensível e inapreensível da linguagem e da própria vida. Aprisionado em um eterno processo de estranhamento da vida e da linguagem que é o conteúdo de sua própria escritura.²⁰ Processo interminável marcado pelos últimos seis travessões no final do romance :

¹⁸ “Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a *despersonalização*” (PSGH, 169).

¹⁹ Em *As formas do silêncio*, Eni Puccinelli Orlandi, nos fala de um silêncio fundador ou fundante que é o princípio de toda significação. “O silêncio de que falamos aqui não é ausência de sons ou de palavras. Trata-se do silêncio fundador, ou fundante, princípio de toda significação. A hipótese de que partimos é que o silêncio é a própria condição de produção de sentido. Assim ele aparece como o espaço ‘diferencial’ da significação : ‘lugar’ que permite a linguagem significar” (Orlandi: 1992, 70). A importância deste trabalho está em demonstrar que o silêncio não é falta de linguagem nem linguagem implícita. Porém na nossa visão, mais que espaço diferencial, o silêncio é um plano onde só circulam as diferenças, uma ‘multiplicidade’ de diferenças. Este mergulho no silêncio a que tendem os textos clariceanos é o mergulho no ‘neutro’ ou no ‘it’ como será chamado em *Água Viva*, no campo de imanência do sentido. Neutro enquanto portador de todas as virtualidades e diferenças que perpassam o sentido.

²⁰ Estranhamento do qual também participa o campo da vida e da palavra em *Água Viva*: “E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida” (AV, 89).

“O mundo independia de mim - esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro - - - - -” (PSGH, 175).

Texto de vida e morte, último texto de Clarice Lispector escrito no encontro com a morte, *Um Sopro de Vida* é mais uma retomada dos textos de fruição da autora. O conjunto de seus fragmentos escrito ainda a mão por Clarice Lispector foi depois organizado por Olga Borelli, secretária e amiga da autora que a acompanhou na agonia de seus últimos dias de vida. Sua epígrafe já nos aponta o objetivo do texto "*Quero escrever movimento puro*". Captar o desejo que pulsa, as "*pulsações*" como indica o subtítulo do texto. Como em *Água Viva*, o enredo é a própria escritura que se volta e se enrola sobre si mesma, serpente engolindo o próprio rabo.

Temos aqui presente a técnica do desnudamento narrativo e o seu desdobramento. O narrador escreve sobre seu personagem Ângela que também escreve um livro. Construção em abismo. Assim a medida em que o texto transcorre temos dois livros, um do autor e outro de Ângela, que se contrapõem como o dia e a noite:

"Eu sou o autor de uma mulher que inventei e a quem dei o nome de Ângela Pralini. Eu vivia bem com ela. Mas ela começou a me inquietar e vi que eu tinha de novo que assumir o papel de escritor para colocar Ângela em palavras porque só então posso me comunicar com ela.

Eu escrevo um livro e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo.

Eu escrevo à meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre" (SV, 31).

O autor está movido por forças diabólicas que o impelem a escrever:

"Eu , o autor deste livro estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. Essa necessidade de fluir, ah, jamais, jamais parar de fluir" (SV, 72).

O processo autônomo da própria escritura busca uma desterritorialização no qual o autor é apenas veículo de sua efetuação.

"Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha: é íntima ordem de comando" (SV, 25).

"Tentativa de sensibilizar a língua para que ela trema e estremeça e meu terremoto abra fendas assustadoras nessa língua livre - mas eu preso e em processo de que não tomo consciência e ele segue sem mim" (SV, 87).

Nesse movimento perdem-se as referências entre autor e personagem. O próprio autor passa a ser personagem de sua escritura. *"Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez em quando que sou personagem de alguém"* (SV, 26).

Um sopro de vida é também grito de ave de rapina o que o aproxima do 'grito diabólico' vivido pela narradora-feiticeira em *Água Viva*. "Isto não é um lamento, i é , grito de ave de rapina. Irisada e intranquãila. O beijo no rosto morto" (SV,11).

A partir do contraste entre Ângela e o autor-narrador presenciamos dois tipos de escritura. A escritura *rizomática* da bruxa de *Água Viva* que contamina a escritura de Ângela, escritura permeada de sinestésias²¹, onde a palavra se aproxima da música, escritura compulsiva onde vida e escritura seguem um só movimento. Na escritura *rizomática* percebemos um estilo mais fragmentado pela heterogeneidade dos elementos com que trabalha. De outro lado temos a escritura *arborescente* do autor que busca frear a compulsividade de Ângela, buscando uma escrita mais centralizada, mais 'equilibrada'.

"Ângela é uma curva em interminável sinuosa espiral. Eu sou reto, escrevo triangularmente e piramidalmente.(...) O que Ângela escreve pode ser lido em voz alta: suas palavras são voluptuosas e dão prazer físico (...) Eu sou equilibrado e sensato. Ela está liberta do equilíbrio que para ela é desnecessário" (SV, 40).

"Além do problema que nós temos ao viver, Ângela acrescenta um : o da escrita compulsiva. Ela acha que parar de escrever é parar de viver. Controlo-a como posso, cortando-lhe as anotações apenas tolas" (SV, 46).

O autor começa por ser uma espécie de 'super-ego' de Ângela. Aos poucos chega mesmo a plagiá-la "O trator que me ocorre é porque estou plagiando sem querer Ângela" (SV, 114). Por fim começa a se render até que suas escrituras se confundem . "Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor do que eu. Agora os nossos modos de falar se entrecruzam e se confundem" (SV, 120).

Mas uma vez nos romances clariceanos o encontro final do narrador é com o silêncio, porém silêncio como a mais alta potência da palavra já que o silêncio é também a voz de Deus. "Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus" (SV, 162)

O mergulho no silêncio longe de fazer calar definitivamente o narrador é apenas o campo de virtualidades da palavra do qual ele se nutre para continuar sua tarefa infundável. "Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo" (SV, 14).

O silêncio em *Um Sopro de Vida* é também algo que pode ser produzido artificialmente pelo próprio narrador, no caso Ângela:

"Eu sei criar silêncio. É assim: ligo o rádio bem alto - então de súbito desligo. E assim capto o silêncio. Silêncio estrelar. O silêncio da lua muda. Para tudo: criei o

²¹ "Eu raramente grito. Quando grito é um grito vermelho e esmeralda" (SV, 61).

silêncio. No silêncio é que mais se ouvem os ruídos. Entre marteladas eu ouvia o silêncio” (SV, 52).

Como produção do narrador o silêncio, longe de ser fracasso da linguagem, passa a ser campo de experimentação da mesma. Obra de um artífice da palavra. Laboratório experimental da feiticeira que celebra a paixão pelo artifício da linguagem..

Sendo campo de experimentação da linguagem *Um Sopro de Vida* é também um canto contínuo com a presença dos três pontos finais, como os seis travessões finais de *A Paixão* ou a frase final de *Água Viva* “*O que te escrevo continua e estou enfeitiçada*”.

“E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias.

Quanto a mim, estou. Sim.

‘Eu...eu...não. Não posso acabar’.

Eu acho que...” (SV, 162).

Na tentativa de dizer o indizível continua a se debater a escritura clariceana. Nesta luta só resta à escritura se apossar de outras semióticas para poder se expressar. Os signos devêm *opsignos* e *sonsignos*²². A pintura, a música e a fotografia se entrecruzam no domínio da escritura.

“Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir do ser discursivo. Assim: poluição” (SV, 12).

“O que me interessa são os instantâneos fotográficos das sensações - pensadas, e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua” (SV, 20).

²² *Opsignos* e *sonsignos* são conceitos utilizados por Gilles Deleuze para explicar a passagem da *imagem-movimento* para uma *imagem-tempo* na história do cinema. Ao transpormos tais conceitos para a literatura queremos dizer dos constantes apelos a efeitos evocativos de outras artes, como a pintura e a música, que buscam na obra clariceana ultrapassar os limites da linguagem fazendo com que a escrita se afaste de um encadeamento discursivo próprio ao desenvolvimento de um enredo, se afastando assim de uma função representativa ou figurativa da linguagem: *“De repente as situações já não se prolongam em ação ou reação como exigia a imagem-movimento. São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. Mas ela ganha em vidência o que perde em ação ou reação: ela VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se ‘o que há par ser visto na imagem?’ (e não mais ‘o que veremos na próxima imagem?’). A situação já não mais se prolonga em ação por intermédio das afecções. Está cortada de todos os seus prolongamentos, só vale por si mesma, tendo absorvido todas as suas intensidades afetivas, todas as suas extensões ativas. Já não é uma situação sensório-motora, mas uma situação puramente ótica e sonora, na qual o vidente substitui o actante: uma ‘descrição’. Chamamos de *opsignos* e *sonsignos* o tipo de imagem que ocorre após a guerra, por todas as razões anteriores que se possa designar (questionamento da ação, necessidade de ver e ouvir, proliferação dos espaços vazios, desconectados, desativados), mas também devido à impulsão interior de um cinema renascente, recriando suas condições, neo-realismo, nouvelle vague, novo cinema americano. Ora, se é verdade que a situação sensório-motora impunha a representação indireta do tempo como consequência da imagem-movimento, a situação puramente ótica ou sonora abre-se com base numa imagem-tempo direta. A imagem-tempo é o correlato do *sonsigno* e do *opsigno* (...) Em vez da ‘situação motora-representação indireta do tempo’, temos o ‘opsigno ou *sonsigno*-apresentação direta do tempo”* (Deleuze: 1990, 323-4).

“Quando eu escrevo, mistura uma tinta a outra, e nasce uma nova cor”(SV, 69).

“A música deste livro é ‘Rapsódia com clarineta e orquestra de Debussy’. Trombeta de Darius Milheau. É a revelação sensual do que existe. Grande marcha nupcial de Loengrin de Wagner. Georg Auric ‘O discurso do General’” (SV, 100).

A luta da escritura em *Um Sopro de Vida* lembra a luta de GH que se vê condenada a expressar o inferno que viveu: *“Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde apoiarei sobre vagalhões de mudez”* (PSGH, 16).

Em *A Paixão*, a escultura também se cruza com a escritura na medida em que GH é a escultora que se debate com a escritura;

“Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir e apenas com as mãos” (PSGH, 17).

Enquanto GH é a escultora, a narradora feiticeira de *Água Viva* é pintora:

“Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por quê - e porque não me interessa, a causa é matéria do passado - perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma” (AV, 15).

GH ainda talha a matéria para buscar as *‘nervuras’* da essência. Por isso sua linha de desterritorialização a levará até a barata onde os últimos resquícios do eu serão perdidos. A narradora de *Água Viva* opera com a superfície pictórica, *‘via de porre’* em vez de *‘via de levar’* (portanto campo experimental e não interpretativo-analítico). Assim a feiticeira é proporcionado um jogo lúdico maior com as palavras escrevendo *“redondo, enovelado e tépido”*. Formação sinestésica que por levar a palavra à sua mais alta potência que será atingir o status de música na formação dos sonsignos.

A presença dos *sonsignos* e dos *opsignos* em *Água Viva* é abundante com o cruzamento de artes como a fotografia, a pintura e a música. Neste ponto *Um sopro de vida* e *Água Viva* são textos que se aproximam muito.

“E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. (...) E se tenho aqui que usar de palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última” (AV, 15).

“Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘viverei’ é presente porque eu digo já” (AV, 22)

“Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante” (AV, 18).

“Sei que estou fazendo aqui : estou improvisando. Mas que mal tem isso? improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia” (AV, 27).

“Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro” (AV, 14).

“O que pinteï nesta tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical” (AV, 15).

“Não pinto idéias, pinto o mais inatingível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, que é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. e antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra” (AV, 16).

A proliferação semiótica torna-se uma das armas do autor para construir signos em estado puro, uma escrita tão desterritorializada que tenha como tema a própria escrita o que só é alcançado com a presença da música. Tal busca já estava anunciada na epígrafe escolhida por Clarice Lispector para o seu livro *Água Viva*, um trecho do crítico Michel Seuphor.

“Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura - o objeto - que como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma estória e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”

Cria-se um novo modelo estético, um novo mundo, longe da tentativa de representar o real e onde arte (*traço*) e vida (*existência*) seguem um só fluxo. A música torna-se assim o modelo ideal a ser alcançado pela escrita pelo índice de desterritorialização que pode imprimir à mesma. No domínio da pintura sempre incorreremos no risco de nos voltarmos de novo para o figurativo. Porém a música consegue arrastar a escritura para um plano mais longínquo. Mesmo no plano conceitual deleuziano a música exerce uma função mais desterritorializante que a pintura:

“A música é primeiro uma desterritorialização da voz que se torna cada vez menos linguagem, assim como a pintura é uma desterritorialização do rosto (...) Ora parece que a música tem uma força desterritorializante bem maior, muito mais intensa e coletiva ao mesmo tempo, e a voz, igualmente uma potência de ser desterritorializada muito maior” (Deleuze & Guattari : 1997, 103, v. 4).

A voz da feiticeira - enquanto narrador, torna-se assim campo de experimentação nos textos clariceanos, campo cada vez mais desterritorializado como as vozes da personagem Virginia em *O Lustre*, "*puro som gritando, ultrapassando as coisas nos seus próprios termos. O importante eram os planos que a voz atingia*" (L, 23).

Puro som que busca a máxima perfeição, máxima perfeição que só poderá ser atingida através da música, canto da sereia Clarice envolvendo o leitor na magia de sua linguagem.

"Não eu não teria vergonha de dizer tão claramente que quero o máximo - e o máximo deve ser atingido e dito com a máxima perfeição da música ouvida e transposta para o profundo arrebatamento que sentimos. Não transposta, porque é a mesma coisa. Deve, eu sei que deve haver um modo em mim de chegar a isso" (DM, 212).

“Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro”

(Clarice Lispector, **Água Viva**, p. 38)

“Escrever é traçar linhas de fuga que não são imaginárias e que nós somos forçados a seguir porque a escrita, na realidade, aí nos embarca, nos engaja. Escrever é tornar-se mas não é absolutamente tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa”

(Gilles Deleuze & Claire Parnet, **Dialogues**, p. 54).

Capítulo III - A arte de fuga nos corpos : o devir-outro

Um dos primeiros encontros da mulher foi com a feiticeira. A ânsia pelo conhecimento, perdição de Édipo, levou a tornar-se aprendiz de feiticeira.

“E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda. Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade. E vejo que sou intrinsecamente má. É apenas por pura bondade que sou boa. Derrotada por mim mesma. Que me levo aos caminhos da salamandra, gênio que governa o fogo e nele vive. E dou-me como oferenda aos mortos. Faço encantações no solstício, espectro de dragão exorcizado” (AV, 76).

Na sua arte de fuga em *Água Viva* a feiticeira faz fugir a escritura ao construir seu canto. Seu encontro com os rituais satânicos a faz cultivar o feio, o grotesco e o imprevisível²³. Caminhos que trilha o narrador na busca do segredo alquímico de sua escritura. Escritura que em *Água Viva* é canto de *'felicidade diabólica'*, canto da noite.

“É com alegria tão profunda. E um tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor da separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais”(AV, 13).

Clarice Lispector torna-se uma criatura da noite regida pela lua. A mulher já feiticeira, na busca do segredo alquímico de sua escritura, ficava imersa horas no seu laboratório sempre buscando novas combinações.

“Mas quantas vezes a insônia é um dom. De repente acordar no meio da noite e ter essa coisa rara: solidão. Quase nenhum ruído. Só o das ondas do mar batendo na praia. E tomo café com gosto, toda sozinha no mundo. Ninguém me interrompe o nada. E um nada a um tempo vazio e rico” (DM, 65).

Na busca do indizível ela traçava sua meta. Sua vida noturna de bruxa lhe possibilitava fugir na noite dos *'laços de família'* que lhe ocupavam durante o dia. Aparentemente era uma vida de dupla personalidade: durante o dia esposa e mãe, durante a noite alquimista e feiticeira. Às vezes porém mesmo durante o dia era arrastada pelo devir-feiticeira que lhe compelia a escrever. Tudo era objeto de notas que saíam como

²³ *“A feiúra é o meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual”(AV, 44).*

“As grutas são meu inferno” (AV, 19)

“E nada planejo no meu trabalho intuitivo de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto” (AV, 45).

“O imprevisto improvisado e fatal me fascina” (AV, 59).

que golfadas de um sopro quente e maligno, as costas de um talão de cheques, lenços de papel ou envelopes vazios.

Sua capacidade de cisão ia aos poucos lhe permitindo a atender aos filhos que ficavam junto aos seus pés e a dedilhar as teclas infernais da máquina de escrever que portava ao colo.

“Uso uma máquina de escrever portátil Olympia que é leve bastante para o meu estranho hábito: o de escrever com a máquina no colo. Corre bem, corre suave. Ela me transmite, sem eu ter que me enredar no emaranhado de minha letra. Por assim dizer provoca meus sentimentos e pensamentos” (DM, 65).

As madrugadas também eram gastas no seu laboratório experimental composto apenas de uma poltrona e da máquina de escrever. Chiados de uma estação de rádio perdida vinham às vezes intervir em seu trabalho alquímico. Outras horas ficava apenas imersa na penumbra meditando, envolta por uma cortina de fumaça. Não se engane o leitor com a aparente singeleza deste ambiente, pois o mesmo escondia toda a maquinaria da magia negra que se alastrava por sua escritura.

Ao transformar-se em feiticeira, a mulher, sem querer, abriu uma *‘porta sem saída’*, um contínuo de metamorfoses sem fim.

Para viver suas metamorfoses a bruxa precisa antes de tudo fabricar um corpo, produzir um corpo, capaz de suportar o *intempestivo*, suportar o movimento alucinado das partículas desejanter que arrastam o eu para um mundo de devires em uma linha diabólica de fuga, um corpo capaz de suportar a alegria orgiaca do sabá.

Fabrica-se um corpo livre dos condicionamentos sociais, livre dos condicionamentos biológicos. *‘Corpo sem órgãos’*. CsO. Sensibiliza-se cada micro-célula. Impede-se que o corpo aja até o momento em que o desejo arrebenta a imobilidade e tece seu próprio movimento. Ao invés de se apoiar na *‘terceira perna’*, ousa-se mais, desterritorializa-se deixando que a forma imponha sua própria forma.

Às vezes porém neste mergulho no Sabá, a bruxa teme ser sugada de uma vez para um lado de lá sem retorno. É o momento da pausa, do território. É o dia que retorna e obriga os bruxos a descerem do sabá na montanha. É o momento de recobrar as forças para na próxima noite partir. Até mesmo vampiros dormem durante o dia.

Em *Água Viva*, o narrador, como escreve com o corpo inteiro, convida o leitor para que também não seja só ouvidos mas corpo inteiro a captar a melodia clariceana. *“Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro”* (AV, 14).

O *corpo-sem-órgãos* no registro da escritura tornar-se caleidoscópico, se abre aos infinitos devires que o atravessam. *“Mas sou caleidoscópica: fascina-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro”* (AV, 38).

O autor se debate todo o tempo entre a busca das essências a que se propõe no início do romance *"Quero captar o meu é"* (AV, 38) e o registro das mutações que o atravessam. De tal escolha nasce sua inquietude: *"Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei mais aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta"* (AV, 37).

Assim o medo de ser arrastado para um *'lado de lá sem retorno'* o faz às vezes se refugiar em pequenos trechos figurativos. *"De vez em quando te darei uma leve história - ária melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva"* (AV, 37-8).

Forma-se um território, quase sempre provisório. É o dia que chega e obriga a bruxa a repousar para no dia seguinte atender o chamado da Noite.

"O estranho me toma: então abro o negro guarda-chuva e alvoroço-me numa festa de baile onde brilham estrelas. O nervo raivoso dentro de mim e que me contorce. Até que a noite alta vem me encontrar exangue. Noite alta é grande e me come. A ventania me chama. Sigo-a e me estraçalho. Se eu não entrar no jogo que se desdobra em vida perderei a própria vida num suicídio da minha espécie. Protejo com o fogo meu jogo de vida. Quando a existência de mim e do mundo ficam insustentáveis pela razão - então me solto e sigo uma verdade latente. Será que eu reconheceria a verdade se ela se comprovasse?" (AV, 44-5).

A desterritorialização da escritura e a desterritorialização dos corpos se acham intimamente ligadas.

"Escrever é uma forma de devir, sempre inacabada, sempre por se fazer e que ultrapassa toda matéria vivível ou vivida. É um processo, isto é, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever nós nos tornamos mulher, nos tornamos animal ou vegetal, nos tornamos moléculas até nos tornarmos invisíveis" (Deleuze: 1993, 11).

Assim na obra clariceana a experimentação da escritura é antes de tudo uma experimentação com o próprio corpo. *"Mas estou tentando te escrever com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra"* (AV, 16).

O narrador torna-se um imenso corpo sem órgãos, aranha tecendo a teia de sua escritura num trabalho absolutamente imprevisível. *"Eu, que fabrico o futuro como uma aranha diligente. E o melhor de mim é quando nada sei e fabrico não sei o quê"* (AV, 73).

E é justamente a aranha que será um dos exemplos deleuzianos mais precisos para explicar o *'corpo-sem-órgãos'*.

"Mas o que é um corpo sem órgãos? Também a aranha nada vê, nada percebe, de nada se lembra. Acontece que em uma das extremidades de sua teia ela registra a mais leve vibração que se propaga até seu corpo em ondas de grande intensidade e que a faz, de um salto, atingir o lugar exato. Sem olhos, sem nariz, sem boca, a aranha responde unicamente aos signos e é atingida pelo menor signo que atravessa seu corpo como uma onda e a faz pular sobre a presa(...) O narrador pode ser dotado de uma extrema sensibilidade, de uma prodigiosa memória: ele não possui órgãos no sentido em que é privado de todo uso voluntário e organizado de suas faculdades. Em contrapartida, um faculdade se exerce nele quando é coagida e forçada a fazê-lo; e o órgão correspondente vem situar-se nele, mas como um esboço intensivo despertado pelas ondas que lhe provocam o uso involuntário. Sensibilidade involuntária, memória involuntária, pensamento involuntário são como que reações globais intensas do corpo sem órgãos a signos de diversas naturezas" (Deleuze: 1987,182-3).

O corpo sem órgãos do narrador no registro de sua escritura recorta o campo de imanência do desejo ao tentar configurar o sentido. O mergulho na busca da essência em *Água Viva* torna-se o mergulho no 'it'. It, campo de imanência do desejo. It placenta, origem de tudo. *"It é mole e é ostra e é placenta"* (AV, 43). It que reúne adjetivos dispares como 'duro' e 'mole'(AV, 34), *"não corrupto"* e *"não apodrecível"* (AV, 34) e *'perecível'* e *'periclitante'* (AV, 50). Ou então é apresentado por algumas antíteses *"Basta-me o impossível vivo do it"* (AV, 72). Às vezes chamado de *'neutro'* é tudo, menos neutro. Longe de uma unidade na síntese dos contrários, o it torna-se campo das multiplicidades, campo de imanência do desejo e do sentido, portador de inúmeras virtualidades. Campo onde mergulha a linguagem na busca do sentido e o ser na busca da essência.

Diferente do *'ele'* e do *'ela'* que são suas formas já territorializadas, o it puro é designado apenas por um *'aquilo'*. *"Vou voltar para o desconhecido de mim mesma se quando morrer falarei em 'ele' ou 'ela'. Por enquanto o que me sustenta é o 'aquilo' que é um 'it'!"* (AV, 50). Esse elemento puro é material do instante do tempo *"Tenho uma coisa importante para te dizer. É que não estou brincando: it é elemento puro. É material do instante do tempo"* (AV, 39). Pertencendo ao instante só pode assim gerar formas (seres e sentidos) sempre relativos num perpétuo movimento de desterritorialização. It é também o Deus clariceano. *"O Deus não é automático : para Ele cada instante é. Ele é it"* (AV, 37). Deus que se confunde com o mundo criado e que é imanente às próprias coisas.

"Deus é uma forma de ser? é a abstração que se materializa na natureza do que existe?" (AV, 77).

"Vou parar um pouco porque sei que o Deus é o mundo. É o que existe. Eu rezo para o que existe? Não é perigoso aproximar-se do que existe. A prece profunda é uma meditação sobre o nada. É um contato seco e elétrico consigo, um consigo impessoal" (AV, 35).

Deus, tal como o *it* e o neutro, tem no universo clariceano um lugar de união de todos os contrastes. Como nos dirá o narrador de *A Paixão segundo G.H.*, é paradoxalmente o lugar onde convivem todos as contradições “*Deus é o que existe, e todos os contraditórios são dentro de Deus, e por isso não O contradizem*”(PSGH, 155). Deus torna-se portanto a unidade substancial de todos os seres. Sua natureza múltipla e única se aproxima da substância spinozista da qual somos atributos e modos.²⁴

Assim a busca das essências torna-se jogo caleidoscópico das multiplicidades, das mutações e a busca do sentido é o canto do silêncio. Silêncio não como fracasso da linguagem mas como imanência de sentidos. Sem um sentido último que encerre a busca desenfreada do narrador o *it* acaba por tornar-se canto sem fim²⁵.

"Ah este flash de instantes nunca termina . Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando para sempre e sempre o presente que é futuro" (AV, 99).

Um dos encontros do narrador é com o mundo dos animais que acaba por arrebatá-lo. A união do cavalo e da águia acaba por intensificar ainda mais as linhas de um possível '*devir-animal*'²⁶ que atravessa o narrador.

²⁴ Aliás Clarice Lispector conhecia a filosofia de Spinoza como demonstram as diversas citações de Spinoza feitas pela personagem Otávio em *Perto do Coração Selvagem*. “*Que exigem dele artigos sobre Spinoza, mas que não fosse obrigado a advogar, a olhar a lidar com aquelas pessoas afrontosamente humanas, desfilando, expondo-se sem vergonha*” (PCS, 114). Na estória Otávio é o advogado, marido de Joana, a protagonista. Não nos esqueçamos também que Clarice Lispector passou pelo curso de Direito embora nunca tenha exercido a profissão de advogada. Talvez venha daí o seu contato com Spinoza. Em uma das passagens do texto Otávio anota uma citação de Spinoza que ilustrará bem a sensação de “*imprecisão*” com que a personagem Joana vive sua relação com o corpo. “*No topo do estudo colocaria in litteris Spinoza traduzido: ‘Os corpos se distinguem uns dos outros em relação ao movimento e ao repouso, à velocidade e à lentidão e não em relação à substância’*” (PCS, 115-6). O filósofo Spinoza é também um dos mais importantes operadores de diferença que Deleuze utiliza na construção de sua própria filosofia. Por exemplo, pensar os corpos nas suas relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão é fator decisivo para a construção da noção de “*corpo sem órgãos*” na filosofia de Gilles Deleuze.

²⁵ O contínuo do canto *it* é que faz com que *Água Viva* seja um romance não terminado cuja última frase retrata exatamente esta continuidade, magia da feiticeira Clarice envolvendo o leitor na trama do texto: “*O que te escrevo continua e estou enfeitada*” (AV , 101).

²⁶ Os devires para Gilles Deleuze e Félix Guattari (*devir-animal*, *devir-mulher*, *devir-invisível*, *devir-molécula*) são linhas de fuga que desfazem as essências e as significações em proveito de uma matéria mais intensiva onde se movimentam os afetos . “*Tornar-se animal é precisamente fazer o movimento,*

"Preciso sentir de novo o it dos animais. Há muito tempo não entro em contato com a vida primitiva animálica. Estou precisando estudar bichos. Quero captar o it para poder pintar uma águia e um cavalo, mas um cavalo com asas abertas de grande águia" (AV, 53).

A força do animal deteriora o humano, arrasta o narrador para um mundo além do humano . *"Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas que se localizam aquém e além de minha história humana" (AV, 26).* A força do animal está diretamente em contato com o it. *"Todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento : fomos modelados e sobrou muita matéria-prima - it - e formaram-se então os bichos" (AV, 60).*

Em *Água Viva* são várias as passagens onde a força animal arrasta o narrador sendo também bastante significativas.

"Deixo o cavalo livre correr fogoso. Eu que trote nervosa e só a realidade me delimita" (AV, 23).

"Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou ouvindo o grito ancestral dentro de mim : parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda . Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigado a assumir" (AV , 54).

"Não humanizo bicho porque é ofensa - há que respeitar-lhe a natureza - eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se" (AV, 54).

traçar a linha de fuga em toda sua positividade. Ultrapassar um limiar atingir um continuum de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem em proveito de uma matéria não formada de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes" (Deleuze & Guattari: 1977, 20).

Devir é estabelecer uma linha de aproximação com aquilo com o qual devimos, é uma dupla captura onde cada uma das formas que são aproximadas são arrastadas para longe de suas essências de forma que se estabelece uma indistinção entre a forma desterritorializada e a desterritorializante. *"Devir é a partir das formas que temos, do sujeito que somos, dos órgãos que possuímos e das funções que cumprimos, extrair partículas entre as quais instauramos aproximações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos para nos tornar e através da quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é processo do desejo " (Deleuze & Guattari: 1980, 334)*

"Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado" (AV, 57).

"Mas não sei como captar o que me acontece já senão vivendo cada coisa que agora e já ocorra e não importa o quê. Deixo o cavalo livre correr fogoso de pura alegria nobre. Eu que corro nervosa e só a realidade me delimita" (AV, 76).

"Uma pantera negra enjaulada. Uma vez olhei bem nos olhos de uma pantera e ela me olhou bem nos meus olhos. Transmutamo-nos. Aquilo. Sai de lá toda ofuscada por dentro, o 'x' inquieto. Tudo se passara atrás do pensamento. Estou com saudade daquele terror que me deu trocar de olhar com a pantera negra. Sei fazer terror" (AV, 85).

A bruxa ao ouvir o apelo animal, a força vital do it, intensifica sua linha de fuga, foge no cavalo selvagem com asas de águia para longe do 'cogito ergo sum'. Neste jogo de metamorfoses o narrador se deixa seduzir pela desarticulação. "E quero a desarticulação, só assim sou eu no mundo. Só assim me sinto bem" (AV, 88).

A sua linha de fuga arrasta-o ainda mais longe, resta-lhe ainda mais um passo. Além da fuga animal o narrador se desarticula ainda mais, torna-se máquina, máquina de escritura:

"O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Que cria objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é o grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento- sentimento. Sou um objeto urgente" (AV, 91-2).

A Paixão segundo GH é a efetuação do que era apenas uma promessa em *A Maçã no escuro*, romance que o antecede cronologicamente. Martim, personagem de *A Maçã no escuro*, busca através da potência presente no crime um desterritorialização do ser e da linguagem. Porém neste processo acaba capturado pelas forças de homogeneização. Seu crime torna-se apenas um crime comum, tentara assassinar a esposa por ciúmes. A reconstrução da linguagem que almeja no início do romance torna-se apenas uma esperança de vir na prisão a escrever um livro. Esperança à qual Martim é condenado pelo fantasma do pai: *"Então vai, meu filho. Ordeno-te que sofras a esperança"* (ME, 256).

GH, de cujo nome só restam as iniciais²⁷, ousa levar o processo de desterritorialização iniciado por Martim até as últimas conseqüências e é esta experiência transformado em ato que ela procura dividir com o leitor ao escrever seu livro em plena atualidade: *"...eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança"* (PSGH, 79). Ao contrário do livro de Martim que é apenas uma promessa futura.

O movimento vivido pelo personagem é o de atração e de recuo frente a força que a leva a desterritorializar-se, a perder os últimos contornos do eu²⁸.

"Ontem, no entanto, perdi durante horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo - quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo?" (PSGH, 8-9)

Desterritorializada por esta experiência que viveu e que ficaremos sabendo no decorrer da estória, o personagem ainda tem medo de ir ao encontro do 'ser do devir'.

²⁷ *"O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. É acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me"* (PSGH, 21). *"Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu - ainda? Não"* (PSGH, 28).

²⁸ Mesmo movimento vivido pela narradora-feiticeira em *Água Viva* frente a força de desterritorialização.

"Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria" (AV, 26)

"Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta" (AV, 37).

Para viver este ser o personagem tem antes de se livrar de sua essência ou sua 'terceira perna'.

"Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar" (PSGH, 7-8).

Nesse estado de caos o personagem sente porém a necessidade de lhe dar uma forma. *"Uma forma contorna o caos, uma forma dá consistência à substância amorfa..."* (PSGH, 10). Mesmo vivendo o medo da desterritorialização que lhe atravessa o personagem espera que esta forma venha por si mesma.

"Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada (...) então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma" (PSGH, 11).

Porém a implosão dos últimos resquícios do eu em GH ocorrerá no seu encontro com a força animal presente na barata que encontra no quarto de sua ex-empregada. A barata, formada apenas de cascas e mais cascas, *"como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma"* (PSGH, 52) torna-se signo do processo de desterritorialização vivido por GH que também quer desterritorializar-se ou descascar-se, atingindo o neutro vivo.

"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 humana - para entrar nessa coisa monstruosa que é minha neutralidade viva" (PSGH, 94).

Para abandonar a organização humana o personagem deixa-se seduzir pela barata:

"A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam. Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irredutível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura" (PSGH, 56-7).

O ápice da desterritorialização ocorre quando o personagem percebe que terá que matar²⁹ e depois ingerir a massa da barata o que ao mesmo tempo lhe fascina e repugna.

“É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata” (PSGH, 159)

“Sabia que teria que comer a massa da barata, mas eu toda comer, e também o meu próprio medo comê-la” (PSGH, 159).

O contato com o que é impuro e impedido por lei a leva a uma felicidade diabólica, ao encontro do sabá³⁰. *“A alegria de perder-se é uma alegria de sabá”* (PSGH, 98).

Nasce então para GH um novo espaço. Descortina-se um universo de rituais diabólicos e profanos que arrastam o personagem ao encontro do núcleo do qual fluem

²⁹ Mas uma vez na obra clariceana o crime, ou seja, o ato de matar, torna-se instrumento de libertação para o personagem. Fora também através de um crime que Martim, personagem de *A Maçã no Escuro*, buscara se libertar. Em *A Paixão* a tentativa de matar a barata leva o personagem ao mesmo êxtase. É necessário destacar que os pequenos ou grandes atos perversos nos personagens clariceanas, ‘além do bem e do mal’, representam antes de tudo uma ruptura com as estruturas estabelecidas, é a lei do desejo, desejo de transgressão.

“E estremeci de gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce - como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar” (PSGH, 48-9).

“Ter matado - era tão maior que eu, era da altura daquele quarto indelimitado. 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” (PSGH, 50).

³⁰ Com relação ao ‘sabá’ é importante destacarmos a observação feita por Maria Teresinha Martins no seu livro *“O ser do narrador nos Romances de Clarice Lispector”*. A autora chama a atenção para a duplicidade de sentido presente na palavra sabá, que designa tanto o *“descanso religioso que os judeus, segundo a lei mosaica, deviam observar no sétimo dia da semana”*, como a *“assembléia de bruxos que segundo a superstição, se reunia no sábado, à meia noite, sob a presidência de Satanás”*. Para a autora, Clarice Lispector trabalha esta ambigüidade intencionalmente. *“Trabalha ela esta ambigüidade polissêmica e antitética, levando o texto à extrema pluralidade o que o torna possível de várias leituras”* (Martins: 1988, 138). Hipótese esta que na nossa visão só vem a ser reforçada pela origem judaica de Clarice Lispector muito bem comentado no artigo de Nelson H. Vieira, *“A expressão judaica na obra de Clarice Lispector”* (Remate de Males: 1989, 207).

todas as coisas, o *neutro*, onde a vida está além do corpo, e onde “o inferno é o meu máximo”.

“Eu entrara na orgia do sabá. Agora sei o que se faz no escuro das montanhas em noites de orgia. Eu sei! Sei com horror: gozam-se as coisas - esta é a alegria cura da magia negra. Foi desse neutro que vivi - o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura. Eu ia avançando, e sentia a alegria do inferno” (PSGH, 98).

“A grandeza infernal da vida: pois nem meu corpo me delimita, a misericórdia não vem fazer com o corpo me delimite. No inferno, o corpo não me delimita, e a isso chamo de alma? Viver a vida que não é mais a de meu corpo - a isto eu chamo de alma impessoal” (PSGH, 118).

“A barata e eu somos infernalmente livres porque nossa matéria viva é maior que somos, somos infernalmente livres porque minha vida é tão pouco cabível dentro de meu corpo que não consigo usá-la” (PSGH, 118).

“Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual da vida que a si próprio³¹ - esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor” (PSGH, 116).

Esse universo demoníaco para o qual é arrastado o personagem em seu processo de desterritorialização, o ritual do sabá, é também o ritual vivido pela narradora-feiticeira em *Água Viva*. O espaço de produção da feiticeira para construir seu canto de “*felicidade diabólica*”, perpassado de rituais satânicos e do culto à magia negra.

“A mão verde e os seios de ouro - é assim que pinto a marca de Satã. Aqueles que nos temem e à nossa alquimia desnudavam feiticeiras e magos em busca da marca recôndita que era quase sempre encontrada embora só se soubesse dela pelo olhar pois esta marca era indescritível e impronunciável mesmo no negrume de uma Idade Média - Idade Média, és a minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade: mesmo nas missas brancas usa-se o sangue e este é bebido” (AV, 30).

“Minha noite vasta passa-se no primário de uma latência. A mão pousa na terra e escuta quente um coração a pulsar. Vejo a grande lesma branca com seios de mulher: é ente humano? Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. E saio dessas torturas de vítima com a marca indescritível que simboliza a vida. Cercam-me criaturas elementares, anões, gnomos, duendes e gênios. Sacrifico animais para colher-lhes o sangue de que preciso para minhas cerimônias de sortilégio. Na minha sanha faço a

³¹ Amar mais o ritual da vida que a si próprio é o que o personagem aprende com a barata, cujo único sentimento é a atenção de viver: *“Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? A atenção de viver inextricável de seu corpo”* (PSGH, 47).

*oferenda da alma no seu próprio negrume. A missa me apavora - a mim que a executo
E a turva mente domina a matéria. A fera arreganha os dentes e galopam no longe do
ar os cavalos dos carros alegóricos” (AV, 43).*

*“A liturgia dos encames dissonantes dos insetos que saem dos pântanos
nevoentos e pestilentos. Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos - tudo
nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas. E minha fome se alimenta desses
seres putrefatos em decomposição. Meu rito é purificador de forças. Mas existe
malignidade na selva. Bebo um gole de sangue que me plenifica toda. Ouço címbalos e
trombetas e tamborins eu enchem o ar de barulhos e marulhos abafando então o silêncio
do disco do sol es seu prodígio” (AV, 46).*

Através dos rituais satânicos a feiticeira em *Água Viva* entrava em contato com o
'it' (pronome neutro em inglês). Através do ritual no qual ingere a barata GH entra em
contato com o 'neutro'.

*“E o neutro era a vida que eu antes chamava de o nada. O neutro era o inferno”
(PSGH, 81).*

“O neutro. Estou falando do elemento vital que liga as coisas” (PSGH, 96).

*“O neutro é inexplicável e vivo, procura me entender: Assim como o protoplasma
e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo” (PSGH, 98).*

*“A orgia do inferno é apoteose do neutro. A alegria do sabá é alegria de perder-
se no atonal” (PSGH, 117).*

*“Amor neutro. O neutro soprava. Eu estava atingindo o que havia procurado a
vida toda: aquilo que é a identidade mais última e que eu havia chamado de
inexpressivo” (PSGH, 127-8).*

*“Escuta sem susto e sem sofrimento: o neutro do Deus é tão grande e vital que
eu, não agüentando a célula do Deus, eu a tinha humanizado” (PSGH, 142)*

*“Agora o que me apela e me chama, é o neutro. Não tenho palavras para
exprimir, e falo então em neutro. Tenho apenas esse êxtase, que também não é mais o
que chamávamos de êxtase, pois não é culminância. Mas esse êxtase sem culminância
exprime o neutro de que falo” (PSGH, 155).*

O it em *Água Viva* também é “o impessoal dentro de mim” (AV, 34). Reúne
características dispareas como “duro”, “vivo e mole”(AV, 34); “não corrupto”, “não
apodrecível” (AV, 34) e “perecível”, “periclitante”(AV, 50). É Deus: “O it vivo é o
Deus” (AV, 35). É o “impossível vivo” (AV, 72). É amor: “Amor impessoal, amor it, é

alegria" (AV, 99). É a própria alegria de viver: "*Viver é isto: a alegria do it*" (AV, 99). É a força do animal: "*Preciso sentir de novo o it dos animais*" (AV, 53). É o canto interminável da escritura clariceana: "*Meu canto do it nunca termina?*" (AV, 99).

Porém enquanto o neutro em *A Paixão* é ainda "*aquilo que é a identidade mais última*" (PSGH, 127-8), o it em *Água Viva* é "*material do instante do tempo*" (AV, 39). Denuncia-se assim em *A Paixão* um último resquício de identidade que é implodido pelo "*instante-já*" de *Água Viva* capaz de gerar seres sempre mutantes..

No contato com o inumano GH alcança enfim sua libertação atingindo um 'além do eu', um 'além do humano' cujo convite já estava no início do romance, na epígrafe escolhida por Clarice Lispector para a *A Paixão*, um texto de Bernard Berenson: "*A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die*".

"*Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois 'eu' é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior - é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana - e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano*" (PSGH, 174-5).

Um Sopro de Vida é também um exercício de desdobramento. O narrador, desta vez um narrador masculino, como o narrador Rodrigo S. M. de *A hora da estrela*, também escreve um livro sobre um personagem, Ângela Pralini. Só que ao contrário de Macabéa, o personagem nordestino de Rodrigo que mal consegue exercer a sua função de datilógrafa, Ângela tem ao seu dispor a arte da linguagem o que faz com que tenhamos dois livros: o livro do narrador e o livro de Ângela: “*Eu escrevo um livro e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo*” (SV, 31)..

Esse exercício da linguagem aproxima os dois personagens da feiticeira de *Água Viva*. O pacto com o diabólico arrasta o autor em um processo de fluidez onde a escritura e as identidades são arrastadas em um processo de fuga.

“Eu, o autor deste livro, estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. Essa necessidade de fluir, ah, jamais, jamais parar de fluir. Se parar essa fonte que em cada um de nós existe é horrível. A fonte é de mistérios, mistérios escondidos e se parar é porque vem a morte” (SV, 72).

Na busca desses mistérios o autor torna-se um alquimista, um iniciante na arte das misturas, das mutações em um perpétuo movimento de desterritorialização.

“Eu, alquimista de mim mesmo. Sou um homem que se devora? Não, é que vivo em eterna mutação, com novas adaptações a meu renovado viver e nunca chego ao fim de cada um dos meus modos de existir. Vivo de esboços não acabados e vacilantes. Mas equilíbrio-me como posso entre mim e eu, entre mim e os homens, entre mim e o Deus” (SV, 85)

Como a feiticeira de *Água Viva* que persegue o instante-já sempre fugidío o narrador de *Um Sopro de Vida* também persegue a fugidia Ângela que está sempre lhe escapando: “*O que desejo sofregamente é me iniciar na fugidia Ângela que está sempre me escapando*” (SV, 158).

Ângela torna-se assim a potência de fuga que arrasta o narrador na construção de sua escritura para novas possibilidades de vida além da própria vida e além da própria escritura: “*Ângela é o meu personagem mais quebradiço. Se é que chega a ser personagem: é mais uma demonstração de vida além-escritura como além-vida e além-palavra*” (SV, 34).

Mais que personagem Ângela é uma máquina, máquina de sentir. Mulher-computador³² feita do silício na qual “os mais altos axiomas da matemática possam ser resolvidos numa fração de segundo”. Ao aproximar-se da escritura na construção de seu livro torna-se máquina de escritura “A minha intimidade? Ela é máquina de escrever” (SV,64). Ângela se aproxima da narradora de *Água Viva* que torna-se “uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada” (AV, 91).

Através de Ângela o autor conhece também o além do humano que tanto buscava GH em *A Paixão*: “Eu já saí do território humano e Ângela por conseguinte também. Me transcendí em certo grau de mudez e surdez: vivo por um fio” (SV, 30).

No contato da música, a mesma música que levava Macabéa a pressentir novas possibilidades de existência³³, Ângela celebra o demoníaco: “Música de órgão é demoníaca. Quero minha vida acompanhada, como com irmãs gêmeas, de música de órgão” (SV, 63).

É também a música que leva o narrador a um estado de caos:

“A música me ensina profundamente uma audácia no mundo de sentir-se a si mesmo. Eu busco a desordem, eu busco o primitivo estado de caos. É nele que me sinto viver. Preciso da escuridão eu imploro, da receptividade das mais primeiras formas de querer” (SV, 84).

Em *Um Sopro de Vida* encontramos novamente a força do animal que tanto fascina Ângela:

“Quero que me perdoem eu ser tão cheia de sensualidade que é um grito animal dentro de mim, um gosto de voz aguda de lobo desejando a presa, eu! eu que aspiro à grande desordem dos desejos vis e as trevas que me possuem no orgasmo apocalíptico de meu existir” (SV, 136).

“Oh doce mistério animal. Oh alegria mansa. Que fascínio. Mas que fascínio tremendo é esse desafio da besta! (...) Ter contacto com a vida animal é indispensável à minha saúde psíquica. Meu cão me revigora toda. Sem falar que dorme às vezes aos

³² “Para criá-la eu tenho que arar a terra. Há alguma avaria no funcionamento do sistema de computadores de minha nave enquanto vara os espaços em busca de uma mulher? Computador que seja em vidros de silício puro, com o equivalente a milhares de transistores microscópicos gravado em sua superfície polida e faiscante com o sol a pino num espelho. Ângela é um espelho” (SV, 24).

³³ “Não chorava por causa da vida que levava: porque não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era ‘assim’. Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma” (HE, 68).

meus pés enchendo o quarto de cálida vida úmida. O meu cão me ensina a viver. Ele só fica 'sendo'. 'Ser' é a sua atividade. E ser é a minha mais profunda intimidade. Quando ele adormece no meu colo eu o velo e à sua bem ritmada respiração. E - ele imóvel no meu colo - formamos um só todo orgânico, viva estátua muda. (...) O cão é um bicho misterioso porque ele quase que pensa, sem falar que sente tudo menos a noção de futuro. O cavalo, a menos que seja alado (O cavalo com asas de águia de Água Viva?), tem seu mistério resolvido em nobreza e o tigre é um grau mais misterioso do que o cão porque seu jeito é mais primitivo ainda" (SV, 57)

Através de Ângela e da inquietação que esta lhe provoca o Autor também é arrastado pela força animal : *"Ângela mexe na minha fauna e me inquieta" (SV, 54).*

Tais elementos em *Um Sopro de Vida*, o devir-animal, a potência diabólica da música e a própria condição de personagens que compartilham o Autor e Ângela, conduzem para um estado de *'impessoalidade'* que já estava presente nos outros romances clariceanos mas que aqui é condição *sine qua non* para o próprio exercício da escritura, um escritura que como propõe a epígrafe inicial do romance quer *"escrever movimento puro"*. Essa condição de impessoalidade é apontada pela própria Ângela:

*"Eu sou impessoal até na amizade, até no amor.
Eu sou uma S. A. Parêntese que não se fecha. Por favor me feche.
Cada ser é um outro ser, indubitavelmente uno embora quebradiço, impressões digitais únicas ad secula seculorum" (SV, 56).*

Escrever e ser torna-se processo que não se fecha, sempre por se fazer, e essa é a grande aventura vivida por Ângela e pelo Autor através dela. A fragmentaridade da vida é aqui afirmada pelo seu processo de incompletude, de devir. Ângela, através de seu *sim*, torna-se personagem *dionisiaca, nietzscheana*, a vontade afirmativa da própria Vida atingindo uma liberdade que chega a ser mesmo transgressora.

"Entre o 'sim' e o 'não' só há um caminho: escolher. Ângela escolheu 'sim'. Ela é tão livre que um dia será presa. 'Presa por quê?' 'Por excesso de liberdade'. 'Mas essa liberdade é inocente?'. 'É'. 'Até mesmo ingênua'. 'Então por que a prisão?' 'Porque a liberdade ofende'" (SV, 66).

A liberdade de Ângela é compartilhada pela narradora de *Água Viva* que espera porém não escandalizar o seu leitor:

"Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade. É tamanha a liberdade que pode escandalizar um primitivo mas sei que não te escandalizas com a plenitude que consigo e que é sem fronteiras perceptíveis" (AV, 27).

Como o Autor e Ângela se opõem como o dia e a noite³⁴ é natural que a liberdade de Ângela inquiete o Autor: “*Ângela não parece ter sutilezas. Ela me escandaliza um pouco. Porque é mais livre do que eu*” (SV, 134).

O Autor tenta controlá-la³⁵ mas a força de fuga de Ângela ameaça o seu mundo.

“Que posso fazer se ela é anárquica?”

Senão imitá-la pois ela é mais forte do que eu: eu sou produto de um pensamento, ela não é produto: é ela toda. Ela rompeu meu sistema. Ela é minha ancestral e tão pré-história minha que chega a ser inumana, embora escreva com falsa ordem” (SV, 134).

Seduzido pela linha de fuga da feiticeira Ângela ao final do romance só resta ao autor deixar-lhe o seu lugar

“Ângela é mais forte do que eu. Eu morro antes dela” (SV, 161).³⁶

³⁴ “*Eu escrevo à meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre*” (SV, 31).

³⁵ “*Controlo-a como posso cortando-lhe as anotações apenas tolas*” (SV, 46)

³⁶ É interessante compararmos a frase “*Ângela é mais forte do que eu*” à nota inicial do livro *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*: “*Este Livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu*”. O Autor ao invés de ser sujeito de sua escritura passa a ser apenas veículo das potências diabólicas que o atravessam. Assim em *Um Sopro de Vida*, Ângela é o personagem cuja força diabólica arrasta o Autor na construção de sua escritura. Na nota inicial de *Uma Aprendizagem* temos ainda a presença da forma reflexiva ‘*este livro se pediu*’ o que reforça a idéia da própria escritura como potência que utiliza o narrador apenas como campo de atualização.

Como personagem inacabado, em *Um Sopro de Vida*, Ângela Pralini vive o ser do devir, está sempre por se fazer “*Ângela está sempre por se fazer. Ângela é minha aventura. Aliás eu sou a minha grande aventura: arrisco-me em todos os instantes*” (SV, 62).

Vivendo esta incompletude, Ângela participa de um ‘*tornar-se mulher*’ cuja principal característica é a indefinição. “*Ângela tem toda a iluminação feérica - e ao mesmo tempo que se habitua lenta e muda e majestosa e delicadíssima e fatal - em ser mulher - é modesta demais para sê-lo, é fugaz demais para ser definida*” (SV, 66).

Através de seu encontro com a barata, em *A Paixão*, também GH experimenta uma incompletude tornando-se ilimitada, seu contato infernal com a vida.

“A grandeza infernal da vida: pois nem meu corpo me delimita, a misericórdia não vem fazer com que o corpo me delimite. No inferno, o corpo não me delimita, e a isso chamo de alma? Viver a vida que não é mais a de meu corpo - a isto eu chamo de alma impessoal? (...) A barata e eu aspiramos a uma paz que não pode ser nossa - é uma paz além do tamanho e do destino dela e meu. E porque minha alma é tão ilimitada que já não é eu, e porque ela está tão além de mim - é que sempre sou remota a mim mesma, sou-me inalcançável como me é inalcançável um astro” (PSGH, 118)

A desarticulação é característica marcante na narradora de *Água Viva*. “*E quero a desarticulação, só assim sou eu no mundo*” (AV, 88). Essa desarticulação é um processo que não se completa estando sempre por se fazer.

“Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. E depois? Depois tudo o que vivi será de um pobre supérfluo” (AV, 26).

Esta visão, na obra clariceana, onde a mulher está sempre indo ao encontro de algo inacabado, a devir, já está presente no primeiro romance escrito por Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, através da personagem Joana:

“E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizara, porque sua essência era de ‘tornar-se’. Através dela exatamente não se unia o passado ao futuro e a todos os tempos” (PCS, 132).

Joana vive seu corpo com um estado de fluidez que a condena à imprecisão. “*Seu rosto era leve e impreciso, boiando entre os outros rostos opacos e seguros, como se ele ainda não pudesse adquirir apoio em qualquer expressão*” (PCS, 8).

Vivendo este ser sempre a devir o encontro de Joana com o espelho é um encontro de estranhamento:

“*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*” (PCS, 62).

Porém a imagem especular que delimita e recorta em *Perto do Coração Selvagem* é apenas um primeiro momento. Em um segundo momento é o signo que coloca a personagem em contato com os seus segredos que a tornam de novo ilimitada. “*Até que uma frase, um olhar - como o espelho - relembram-me surpresa outros segredos, os que me tornam ilimitada*” (PCS, 63)³⁷.

Os personagens femininos de Clarice Lispector de uma forma geral vivem sempre esse estado de inacabamento, um processo sempre por se completar, um devir. Este aspecto do mundo dos personagens femininos é o que ao mesmo tempo tanto fascina e assusta os personagens masculinos que o vêem como uma espécie de ameaça à segurança de seu mundo. Este aspecto de inacabamento aparece mesmo como uma espécie de essência da mulher que está sempre em processo de ‘*tornar-se mulher*’.

Olhando deste prisma mulheres como Joana, Virgínia, Loreley, GH, Macabéa, a feiticeira de *Água Viva* e Ângela Pralini formam um bloco que se contrapõe à galeria clariceana dos personagens masculinos: Otávio, Daniel, Vicente, Adriano, Ulisses, Rodrigo S.M. e o Autor de *Um Sopro de Vida*. Com exceção de Martim, personagem de *A Maçã no Escuro*, todos os personagens masculinos são mais racionais, mais lógicos e mais territorializados que os personagens femininos.

³⁷ Também em *Água Viva*, o espelho ao invés de remeter ao ‘imaginário’, estruturador de uma identidade e um sujeito, torna-se signo de multiplicidades, um espaço em um eterno desdobrar-se.

“*Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuro um meio de pintá-lo ou falar dele com a palavra. Mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelho? Espelho não é coisa criada e sim nascida. Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos dessa dura água que é o espelho. Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que para o vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. E mal posso falar, de tanto silêncio desdobrado em outros*” (AV, 82-3).

Mais que uma divisão do mundo entre homens e mulheres o que parece estar em jogo na obra clariceana é um certo modo diferente de vivenciar os corpos que perpassa esses personagens. Enquanto os personagens femininos estão sempre em processo de tornar-se, os personagens masculinos compõem corpos já territorializados e que são ao mesmo tempo ameaçados pela força feminina de desterritorialização. Assim Otávio em *Perto do coração Selvagem* vê a fluidez de Joana como ameaça à segurança de seu mundo estabilizado “*Aquelas linhas de Joana, frágeis, um esboço, eram desconfortáveis*” (PCS, 84). A capacidade de Loreley de viver o novo, em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, é o que fascina Ulisses e é o que falta para completar a sua própria aprendizagem. “*Porque na minha aprendizagem falta alguém que me diga o óbvio com um ar tão extraordinário*” (LP, 106).

Personagens-narradores como Rodrigo S.M. de *A Hora da Estrela* e o Autor de *Um Sopro de Vida* também criam personagens femininos, Macabéa e Ângela, que os ameaçam com a forma inacabada de seus corpos mas que com sua fluidez possibilita-lhes ao mesmo tempo o exercício da escrita.

Em *A Hora da Estrela* o narrador Rodrigo S.M. quer apenas reportar fatos “*Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura - fatos são pedras duras e agir está me interessando mais que pensar, de fatos não há como fugir*” (HE, 30). Porém o estilo objetivo buscado pelo autor vai aos poucos cedendo lugar a uma espécie de texto pintura-fotografia-música.

“*Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão (...) Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta*” (HE, 31).

Esta mutação da escrita está ligada à metamorfose do narrador em seu próprio personagem.

“*A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto*” (HE, 35)

“*Vejo a nordestina se olhando no espelho e - um ruflar de tambor - no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos*” (HE, 37).

Observamos assim mesmo nos personagens masculinos um ‘*tornar-se mulher*’, condição necessária para o exercício da escrita. Como a escritura de Ângela em *Um Sopro de Vida* que acaba por engolfar a voz do Autor pois “*Ângela é mais forte do que eu*” (SV, 161).

Se ser feiticeira é a condição necessária para o circuito de mutações que atravessa o escritor. Ser mulher vem antes da feiticeira. Talvez esta seja a primeira aprendizagem.

“Ora se todos os devires já são moleculares, compreende-se aí o devir-mulher, é preciso dizer também que todos os devires começam e passam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires” (Deleuze & Guattari: 1980, 340).

Ser mulher implica aqui em criar um corpo em abertura ao inacabado, ao impreciso, um corpo aberto a todos os outros devires que o possam povoar: devir feiticeira, devir animal, devir máquina, devir molécula. Independente do gênero a que pertencem os personagens eles podem ser atingidos por este movimento, aliás é a condição para viverem sua desterritorialização.

“...nem imitar nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entram em aproximação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular. Nós não queremos dizer que uma tal criação seja exclusividade do homem, mas ao contrário, que a mulher como entidade molar tem que tornar-se mulher para que o homem também se torne ou possa tornar-se” (Deleuze & Guattari: 1980, 338).

Tal fato poderia causar estranheza ao leitor de Clarice Lispector quando este entra em contato com frases provocativas da autora em suas entrevistas ao negar ao gênero feminino a condição de escritora. *“Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro”* (DM, 56).

Porém fica mais claro quando pensamos que ser mulher não é uma essência mas um devir. Devir mulher é algo a ser produzido mesmo pelo indivíduo do gênero feminino. Ser mulher é uma forma de vivenciar o corpo, uma primeira aprendizagem antes de se tornar feiticeira.

Assim ao invés de falarmos de uma escritura feminina falamos antes de tudo de um ‘devir-mulher’ do escritor. Tal visão é compartilhada por Gilles Deleuze e Félix Guattari quando pensam a obra de Virginia Woolf ou mesmo outros autores da literatura inglesa.

“Quando se interroga Virginia Woolf sobre uma escrita propriamente feminina, ela se inquieta com a idéia de escrever ‘como uma mulher’. É preciso antes que a escrita produza um devir-mulher, como átomos femininos capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social e contaminar os homens, colocá-los nesse devir. Partículas muito lentas mas também fortes e obstinadas, irredutíveis, indomáveis. A ascensão das mulheres na escrita romanesca inglesa não deixa de fora nenhum homem: aqueles que passam pelos mais viris, os mais falocratas, Lawrence, Miller, não cessarão de captar e emitir por sua vez partículas que se conectam na vizinhança ou na zona de indiscernibilidade das mulheres. Eles tornam-se mulher ao escrever” (Deleuze & Guattari : 1980, 338).

Longe de uma dualismo entre homem-mulher, o escritor clariceano sem sexo ou com os dois sexos, é antes de tudo um andrógino como o Ele-ela no sabá da montanha em *Onde estivestes de noite*:

“Ele-ela já estava presente no alto da montanha, e ela estava personalizada no ele e o ele estava personalizado no ela. A mistura andrógina criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma só vez: assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habituando ao escuro e aos poucos enxergando. Aos poucos enxergavam o Ela-ele e quando o Ele-ela lhes aparecia com uma claridade eu emanava dela-dele, eles paralisados pelo que é Belo diriam: ‘Ah, Ah’. Era uma exclamação que era permitida no silêncio da noite. Olhavam a assustadora beleza e seu perigo. Mas eles haviam vindo exatamente para sofrer o perigo” (OEN, 55).

O andrógino abre aqui não só a possibilidade de tornar-se mulher como de criar *n* sexos diferentes, *n* combinações diferentes.³⁸ O narrador andrógino abre assim um campo maior de possibilidades, cria uma zona intermediária que destrói a constituição de uma estrutura binária do tipo homem-mulher. E é justamente nesse espaço intermediário que passa o devir, ele nunca é um começo, nem um fim, ele está sempre em processo de tornar-se.

“Mas uma linha de devir não tem começo nem fim, nem partida nem chegada, nem origem nem destino; e falar de ausência de origem, colocar a ausência de origem na origem é um mau jogo de palavras. Uma linha de devir tem somente um meio. O meio não é uma média, é uma aceleração, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, nós não o podemos colocar senão no meio. Um devir não é um nem dois, nem aproximação dos dois, mais entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois. Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e indiscernibilidade, um no man’s land, uma relação não localizável envolvendo os dois pontos distantes ou contíguos, colocando um na vizinhança do outro - e a vizinhança-fronteira é indiferente à contigüidade como à distância” (Deleuze & Guattari : 1980, 360).

³⁸ A figura do hermafrodita enquanto possibilidade de várias combinações aparece também na análise feita por Deleuze sobre a obra de Proust: *“Em cada indivíduo que traz em si os dois sexos ‘separados por um compartimento’ devemos intervir um nebuloso conjunto de oito elementos, em que a parte masculina ou a parte feminina de um homem ou de uma mulher pode relacionar-se coma a parte feminina ou a parte masculina de uma outra mulher ou de um outro homem (dez combinações para os oito elementos)”* (Deleuze : 1987, 176).

E o meio é exatamente o espaço pelo qual escorre o texto *Água Viva*, texto sem começo nem fim, texto rizoma que está sempre em processo de torna-se. Aqui a narradora, mulher e feiticeira, se abre para um circuito de metamorfoses sem fim, um *"improviso constante"* com o qual construirá o seu canto do *it*.

"O que te escrevo não tem começo: é uma continuação" (AV, 53)

"Ah este flash de instantes nunca termina. Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro" (AV, 99).

“Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa”

(Clarice Lispector, *Água Viva*, p. 13)

“Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos - só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim”

(Clarice Lispector, *Água Viva*, p. 14)

“E não é o mesmo Plano: plano de consistência ou de composição das hecceidades num caso, que só conhece velocidades e afectos; plano inteiramente outro das formas, das substâncias e dos sujeitos, no outro caso. E não é o mesmo tempo. Aion, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades e que ao mesmo tempo não pára de dividir o que acontece num já-ai e um ainda-não-ai, , um tarde demais e um cedo demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai passar e acaba de passar. E Cronos, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito (...) Em suma, a diferença não está de forma alguma entre o efêmero e o duradouro, nem mesmo entre o regular e o irregular, mas entre dois modos de individuação, dois modos de temporalidade”

(Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mil Platôs*, v. 4, p. 48-9).

Capítulo IV - A arte de fuga no tempo : AION e CRONOS.³⁹

O reino de Cronos é o reino circular. Seu território é delimitado pela muralha circular que o protege do deserto. Os habitantes de Cronos cultuam a Zeus, senhor do tempo cíclico, que rege por todos os ciclos cuidando da sucessão ordenada das estações. Assim os habitantes de Cronos também estão sempre atentos ao ciclo das estações, ao ciclo das estrelas, ao ciclo solar e ao ciclo lunar, aos ciclos da natureza, ao ciclo da fertilidade e do amor. Aos sacerdotes de Cronos cabe o registro da passagem desses tempos. Graças à atenção minuciosa desses sacerdotes, que registram todos os movimentos da natureza, o tempo é demarcado. O tempo vivido pelos sacerdotes é também o tempo dos ciclos da natureza, das estações, do cosmos. Vemos assim que os sacerdotes ocupam lugar de destaque em Cronos porque têm o controle do tempo. Atrás de todos os ciclos está a mão de Zeus que vive na eternidade e é o conhecedor do passado, do presente e do futuro que se fecham no grande ciclo cosmológico. Assim o tempo torna-se um eterno presente, esse eterno presente absorve o passado e o futuro através do encadeamento repetitivo dos ciclos, passado e futuro são duas dimensões relativas ao presente. Temos assim um presente vivo e mais vasto, cósmico. O tempo se fixa, desacelera, torna-se um tempo mensurável. Por começar sempre no mesmo ponto a precisão dos ciclos é assegurada: o tempo de amar e de fecundar, o tempo de plantar, o tempo dos nascimentos, o tempo das mortes, o tempo das enchentes e o terrível ciclo dos ventos. O tempo de Cronos é um tempo infinito porque o ciclo sempre retorna, porém é também limitado porque o que retorna é sempre o mesmo ciclo. Ao assegurar essa precisão o mundo torna-se palpável, não muda, permanece o mesmo, pois um princípio de equilíbrio e harmonia é assegurado.

Porém em Cronos há também cultos secretos ao antigo deus Saturno. Assim, nas noites de Sabá, feiticeiros encarapuçados se descolam para as montanhas e florestas para seus rituais saturnais, sempre perto das fontes de água ou do mar que levam suas oferendas à Saturno. Regidos pela lua se entregam a toda espécie de orgias e rituais de sacrilégio onde se bebe o sangue e se come o impuro. Seus corpos são habitados por demônios e arrastados numa velocidade mutante em movimentos contorcidos numa espécie de dança macabra cujo ritmo, não cíclico, é aterrador. Os adoradores de Saturno às vezes se entregam a rituais de sacrifício humano onde se devora o outro em um movimento brutal e sem remorso. Passam então a conhecer um novo tempo : um tempo perverso, um tempo não cíclico. Um tempo que quebra com o ciclo monótono de Cronos.

³⁹ Devemos aqui destacar a grande contribuição dada pelo estudo feito por Peter Pál Pelbart em sua tese *O tempo não reconciliado : imagens de tempo em Deleuze* (Pelbart, 1996), que foi uma das principais fontes de inspiração para a constituição desse capítulo. Trabalho este que o leitor poderá consultar na busca de mais informações sobre a concepção do tempo na filosofia de Gilles Deleuze.

O tempo se acelera, torna-se infinitamente subdivisível. Um tempo mutante, tempo que nunca se repete. Conseqüentemente as formas mutantes também não se repetem. O corpo vive metamorfoses alucinantes, se deteriora, se desgasta. Ao final da noite os adoradores de Saturno retornam para suas casas cansados, esgotados, com o rosto pálido e os olhos vermelhos. Na boca um gosto inosso e os trajes em farrapos, porém totalmente inconscientes da noite anterior. Retornam para suas atividades cotidianas até a próxima noite de sabá quando serão de novo arrebatados.

Mas a grande ameaça mesmo a Cronos vem de fora de suas muralhas com o ciclo dos ventos. Mal aproxima-se o ciclo dos ventos e os habitantes de Cronos, principalmente os sacerdotes, se tornam muito apreensivos. Tentam se proteger e proteger seus bens, filhos e mulheres da terrível devastação que virá junto com as intempéries naturais que se abatem sobre a cidade. Com o ciclo dos ventos se aproxima Aion, tribo nômade do deserto, grupo que vive de saques, roubos e devastações. Amantes da peleja em seu grupo torna-se difícil distinguir os homens das mulheres, os jovens dos velhos, se vestem todos de peles e são implacáveis nos seus combates, preferindo morrer a serem derrotados. Além de seus integrantes a tribo reúne também desertores de Cronos, loucos, mendigos e malfetores e principalmente os feiticeiros que tentam fugir da fúria inquisitorial dos sacerdotes. Com o ataque de Aion as muralhas são derrubadas e a cidade é devastada. Mas ao contrário dos sacerdotes de Cronos, os guerreiros de Aion não sabem ler os sinais do tempo, através dos astros celestes ou através da natureza. Seu tempo é o instante. Uma vida vivida intensamente, desafiando a todo momento a linha da morte, a morte que encontram nos campos de batalha. Andam pelo deserto seguindo apenas o vento. Vivem um outro tempo. Quando acabam suas provisões atacam a primeira cidade que encontram pelo caminho e partem. Assim como chegam, depois de comemorarem sua vitória, logo partem com a poeira do vento e esta tem sido sua história há séculos.

A mulher em outras vidas já fizera parte destes reinos. Já fora uma sacerdotisa de Cronos, como feiticeira já fizera parte dos rituais à Saturno e como guerreira nômade já atravessara o deserto. Mesmo vivendo um mundo civilizado trazia sempre consigo as marcas profundas dessas antigas reencarnações. Como sacerdotisa, cuidava da ampulheta do tempo. A areia desliza no funil da ampulheta e já não pode ser contida. Cada instante é um instante que já não é mais. Cada segundo é, está sendo, já foi. Um único momento demarca esse território. O momento em que as mãos zelosas da sacerdotiza viram o outro lado da ampulheta marcando o início de um novo ciclo. Ciclo da clepsidra, ciclo de cronos. Observando os astros do céu a mulher demarca para os habitantes o tempo do cultivo, o tempo das colheitas, o tempo das inundações e o tempo do amor. Assegurando o tempo a mulher assegura também sua existência, sua essência. Segurando com força a ampulheta do tempo e mantendo seu ciclo a mulher escapa da força dos espíritos arrebatadores que estão sempre a espreita para levá-la a mundo de confusão, de loucura, mundo no qual perderia sua identidade e sua função social.

Entretanto é nas mãos da feiticeira e da guerreira que Cronos começa a perder seu domínio, começa a ceder para um novo tempo, o tempo alquímico das misturas, das

poções mágicas, tempo do sabá, das orgias nas montanhas; ou o tempo dos guerreiros, tempo sem passado nem futuro, o não tempo, puro instante-já sempre desafiando a linha de morte nos campos de batalha.

Elementos como o mar, a chuva e a noite às vezes comunicavam à mulher sua entrada no tempo das feiticeiras. Na água do mar ou da chuva seu corpo se misturava numa fusão que num relance de olhar já não sabíamos onde estava o que pertencia à mulher ou à água. Quando tal encontro se dava sob a luz da lua seu corpo também passava a ser habitado por demônios e era arrastado para rituais que a mulher durante o dia desconhecia. Dentro da noite a mulher se tornava uma feiticeira e uma perita na arte das misturas. Ao retornar para o dia voltava para o seu papel social de mãe. Às vezes porém mesmo durante o dia era tomada de surpresa por estas possessões arrebatadoras, por um agente demoníaco disfarçado no olhar de um cego ou um mendigo, nas árvores de um jardim, em um inseto rasteiro encontrado por acaso no quarto da empregada ou mesmo nas linhas sinistras produzidas por uma simples máquina de datilografia. A mulher tentava a custo se conter, mas as forças de Saturno acabavam por prevalecer. Porém seu grande medo era a loucura, seu grande medo era ser arrastada para um lado de lá sem retorno. Na sua luta agônica com esses agentes de possessão algumas vezes precisava segurar com força a ampulheta do tempo e se guiar de novo pelos ciclos. Recobrava então suas forças, reconvalescia-se pois na próxima noite o demônio mais uma vez estaria a sua espera. Suas mãos enfraqueceriam e já não coordenariam o fluxo da ampulheta. Sua cabeça giraria em um movimento desordenado e alucinador. A mulher agarra-se com força à poltrona de sua sala de estar mas o vôo em direção às montanhas é inevitável, a noite do sabá a espera. Como feiticeira a mulher então conhecia a arte das metamorfoses e era arrebatada pela força animal para um tempo sem precedentes.

Porém no deserto ela perdia mesmo toda e qualquer referência. Fugindo da força inquisitorial de Cronos a feiticeira se aliava à guerreira. Nômade, peregrinava pelo deserto seguindo as linhas do vento, linhas do Saara. Perdia toda a sua identidade de mulher civilizada. Tornava-se uma potência dilaceradora. Juntas a feiticeira e a guerreira derrubavam totalmente a muralha de Cronos. O tempo se acelera galopante, foge de todos os eixos. Torna-se pura descontinuidade. Besta incontrolável galopando pelo deserto. Um tempo que acompanha a velocidade das areias sendo levadas pelo deserto. Territórios que nunca são os mesmos, já que na força da noite têm seus solos arrastados pelo vento. Tempo da vida vivida na sua máxima potência e que porisso mesmo está sempre próximo da linha de morte. Vida que tem que ser intensamente vivida para poder enfim "*morrer o melhor*". Tempo da guerreira, já não mais capturável pelas forças de Cronos que, com a união da feiticeira e da guerreira, perde totalmente o seu poder.

Água Viva, correnteza que nunca retorna ao mesmo ponto, tempo da sucessão. O fluxo corrente da água às vezes torna-se cascata, se desgoverna, a correnteza se acelera ainda mais e a cascata explode em turbilhão.

O tempo na obra clariceana é um dos principais inimigos da busca da essência e do sentido. A aceleração ilimitada do tempo explode a linguagem em cascata fluídica de sentidos e dilui o a forma infinitiva do verbo 'ser' transformando-a no gerúndio 'estar sendo'. O *instante-já* inapreensível e o circuito de metamorfoses da narradora-feiticeira transformam-se em vôo de pirilampo através do jogo acende-apaga, processo de metamorfoses sem fim.

"Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga (...) Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago" (AV, 20).

O tempo torna-se inapreensível tal como a essência e o sentido. Nenhuma estrutura consegue deter o seu poder de fuga. A linha de fuga do tempo leva a narradora ao encontro do desconhecido o que algumas vezes lhe causa algum receio. *"Tenho um pouco de medo : medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido"* (AV, 13). A feiticeira teme voar para o sabá da montanha. Porém qualquer tentativa de fixar ou deter a linha de fuga do tempo é sempre fracassada. A aceleração do tempo torna-se pura reta de fuga, linha de vôo da feiticeira, linha reta que transborda e rompe com o círculo cíclico do tempo produzindo um *instante-já* sempre diferente. *"O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço"* (AV, 22).

Em *Água Viva* já observamos, nos capítulos anteriores, o jogo caleidoscópico do ser e do sentido e agora observamos o jogo caleidoscópico do próprio tempo. *"Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio"* (AV, 18).

O tempo no qual se inicia o canto de *Água Viva* é ainda o tempo presente. Não o eterno presente do círculo de Zeus, mas o presente da sucessão, ainda um presente cronológico, porém um tempo que se perde a todo momento escapando das mãos do narrador. O narrador busca dirigir-se ao momento mesmo em que o leitor se conecta como o texto. *"Escrevo-te na hora mesma em si própria. Desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje - não ontem nem amanhã - mas hoje e neste próprio instante precível"* (AV, 29).

Para captar o tempo que passa o narrador tenta utilizar-se de uma escrita automática que ainda assim é inferior a velocidade do instante e porisso mesmo fracassa na tentativa de apreender o instante que passa .

“Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma defasagem” (AV, 58).

A distância entre o visível e o dizível, *“o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar” (AV, 20)*, é produzida aqui pela própria ação do tempo e essa distância será fonte inesgotável para a linguagem sempre incapaz de apreender a complexidade do *instante-já*.

“Novo instante em que vejo o que vai se seguir. Embora para falar do instante da visão eu tenha que ser mais discursiva que o instante; muitos instantes se passarão antes que eu desdobre e esgote a complexidade una e rápida de um relance” (AV, 60).

Sendo o tempo um dos principais temas em *Água Viva* a preocupação do autor é de captar e ao mesmo tempo viver intensamente o tempo presente que o atravessa. Passado e futuro só serão chamados para intensificar ainda mais este presente. Ao invés de tornar-se ser da memória, o narrador torna-se o ser do instante. Assim este novo ser que se forma é um ser sempre relativo, aberto a novas articulações.

Porém o desejo de conhecer sua essência também atravessa o narrador, principalmente quando este teme a velocidade com que é arrastado ao tentar viver suas metamorfoses. Seus textos se tornam uma luta agônica com a escrita. A luta entre o desejo de escrever um instante tornado memória ou de vivê-lo. Mas ao tentar descrever o instante, este já se passou e é um outro instante, assim a possibilidade de realizar uma cópia fiel do instante não se conclui, fracassa.

“Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem - fixo instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância” (AV, 17)

O ser que busca apreender o presente é o ser da memória, a sacerdotisa que cuida zelosamente e procura registrar todos os movimentos do tempo; e o ser que o vive é o ser do instante, a feiticeira, ser das metamorfoses. O autor está preso no conflito entre viver e escrever. Porém para Clarice Lispector a condição de viver é justamente escrever.

“Escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso todas às vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio” (Borelli: 1981, 24).

Viver e escrever tornam-se um só fluxo, seguem numa mesma direção. Qual seria a porta de saída para tal impasse?.

A saída é desistir de uma cópia fiel do instante, uma cópia ícone, e celebrar a cópia simulacro⁴⁰. O simulacro é o mundo do diferente, do feio, do tortuoso, do grotesco, do imprevisível pelo qual o autor realiza sua opção. *“A feiúra é meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual”* (AV, 44).

A cópia ícone busca uma eternidade no tempo para que possa permanecer sempre a mesma desafiando a corruptibilidade do tempo. O simulacro se abre ao diferente, é desarticulado, finito, permitindo todo tipo de manuseios. Portanto a opção pelo simulacro representa deixar a vida ou o tempo agir sobre o artista impondo-lhe suas marcas, abrir-se para as potencialidades do acontecimento. Se o artista só sabe viver escrevendo, que continue escrevendo, mesmo que não capte a essência das coisas, mesmo que não exista a essência das coisas. Escrever torna-se mais importante que o objeto descrito, o processo mais importante que seu fim. Mesmo escrevendo um texto que é apenas de improviso, não se encaixando nos moldes tradicionais do que é considerado

⁴⁰ O conceito de simulacro nos advém de Gilles Deleuze, em seu livro *Lógica do Sentido*, onde faz uma leitura de Platão. Na leitura deleuziana Platão é um selecionador. Seu objetivo é distinguir a coisa mesma e suas imagens, ou mais ainda, distinguir a boa cópia, a 'cópia-ícone', e a má cópia, o 'simulacro'. *“A distinção se desloca entre duas espécies de imagem. As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. É neste sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-idólos: de um lado, as cópias-ícones, de outro os simulacros-fantasmas. Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança”* (Deleuze : 1974, 262).

O que Deleuze busca em sua filosofia da diferença é a reversão do platonismo, desmoronar a divisão do mundo em mundo das essências e mundo das aparências e celebrar a diferença presente no simulacro. *“Reverter o platonismo significa então : fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência -Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, 'crepúsculo dos ídolos'. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução”* (Deleuze : 1974, 267).

É fácil cogitarmos as implicações de tal projeto nas questões estéticas. A obra de arte não é cópia da realidade, nem sua representação. A obra de arte retira todo seu potencial da produção de um diferente, do efeito de estranhamento que consegue produzir no seu espectador habituado ao mundo da Representação. Com isso Deleuze consegue demolir o mundo da Representação, mundo este que como vimos é também demolido pela escritura clariceana, porém se utilizando de recursos diferentes.

literatura, a autora aceita o risco e escreve. Escreve mesmo porque não lhe resta outra opção já que para ela viver é escrever.

Assim ao invés de reter o tempo para captar a essência o autor resolve acelerá-lo ainda mais. *"Mais que um instante, quero o seu fluxo"* (AV, 20). Inaugura-se assim uma nova leitura do tempo. Os sentidos se multiplicam, as essências se desdobram, metamorfoses sem fim. Atinge-se uma multiplicidade, uma heterogeneidade. Cronos começa a ceder seu lugar para Aion. O tempo não é mais o tempo do agora ou do instante mais o *"instante-já que já não é mais porque agora tornou-se um novo instante que também não é mais"* (AV, 13). O desejo de fixar o tempo transforma-se em paixão pela fragmentaridade do tempo e do próprio narrador. A feiticeira vive a alegria orgiaca do presente vivido intensamente, um jogo de metamorfoses sem fim e voa em direção ao deserto no qual se torna uma guerreira nômade fugidia. Sua geografia é agora a linha de fuga do deserto, a feiticeira não habita mais um espaço geográfico, habita o próprio tempo, um *tempo-lugar* onde o *instante-já* vivido intensamente se desloca com uma velocidade que provoca a fragmentação do sujeito.

"Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuro estar a par dele, divido-me em milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos - que só me comprometo com a vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim" (AV, 14).

Com a celebração do *instante-já* ilimitado o narrador constrói seu *'canto it'*. Pois *"it é elemento puro. É material do instante do tempo"* (AV, 39). Um tempo *'fora dos gonzos'*. Um tempo não mensurável que se conecta também com a força do animal, pois os animais também são it, tempo neutro, tempo que não se conta, tempo dos devires, tempo do acontecimento que seduz e ameaça arrastar o narrador através do *'devir-animal'*, um dos muitos devires que povoam a escrita do narrador. *"Os bichos me fantasticam. Eles são o tempo que não se conta"* (AV, 53).

Esse tempo desmesurado do *"instante-já"* torna-se inapreensível pela escrita e ao mesmo tempo sua fonte inesgotável. *"Há alguma coisa que me escapa o tempo todo"* (AV, 78). O tempo desmesurado é um tempo não material, não susceptível à corruptibilidade das coisas. Tempo dos nômades, tempo das areias do deserto. Tempo que embora não possa ser dizível pela escrita é capturado pelo amor, único tempo capaz de apreender o paradoxo presente na força do acontecimento paradoxal que é o amor, sendo ao mesmo tempo cristalino e vibrante, límpido e incógnito, a *hora da estrela* como ápice da potência de uma vida, a alegria, vontade afirmativa de potência, o incapturável do acontecimento, gozo não capturável por um texto de prazer somente por um texto que é ele mesmo também de gozo na escrita.

"Só no ato de amor - pela límpida abstração de estrela do que se sente - capta-se a incógnita que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar,

glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes - e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria do tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo" (AV, 14).

Em *A Paixão segundo G. H.*, a personagem identificada apenas pelas letras G. H. relata a experiência que viveu em um "ontem", portanto a menos de vinte e quatro horas do relato do acontecimento. É aparentemente um relato que visa resgatar algo que já se passou, portanto um trabalho de resgate da memória, ao contrário de *Água Viva*, onde a escrita e o acontecimento coincidem com o momento em que o leitor abre o livro, caindo na teia do texto. Entretanto se o leitor não compartilha o momento em que a personagem viveu o acontecimento, compartilha o momento de sua elaboração, assim embora o fato relatado tenha acontecido antes da escrita, é no momento da escrita que ele ressurge e assume o primeiro plano na cena, sendo que o narrador se dirige ao seu leitor no momento presente, momento em que escreve o texto, portanto um texto do instante e não da memória como poderia parecer à primeira vista. Assim, relatando o que viveu em um ontem para um leitor no agora, é que o narrador busca junto com o leitor compreender a dimensão do acontecimento que viveu e que ainda lhe atravessa.

"—estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda" (PSGH, 7).

A procura da personagem é também a procura do seu ser, de sua essência, mas em *A Paixão segundo G. H.*, a busca do ser também está ligada ao tempo. Ser, mais que uma essência, é um estado de estar 'sendo', portanto tentar capturar a essência é capturá-la no seu processo de devir, e é este estado é que assusta o narrador. *"Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo?"* (PSGH, 9).

A transformação da conjugação do verbo ser, no tempo do presente simples, pela forma do tempo no gerúndio, estar sendo, é encontrada também em outro romance de Clarice Lispector: *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Este novo tempo verbal nos propõe uma forma diferente de pensarmos a essência, como um "estado" de ser, não uma essência fixa, torna-se um arrebatamento que arrasta a personagem e que *"mais parecia uma ameaça contra o que ela fora até então"* (LP, 84). Esta é a sensação que se produz na personagem Loreley no seu encontro com Ulisses na piscina de um clube:

"Mesmo arriscando que Ulisses não percebesse, disse-lhe bem baixo: Estou sendo (...)

Ficaram calados como se os dois pela primeira vez se tivessem encontrado. Estavam sendo.

- Eu também, disse baixo Ulisses.

Ambos sabiam que esse era um grande passo dado na aprendizagem. E não havia perigo de gastar este sentimento com medo de perdê-lo, porque ser era infinito, de um infinito de ondas de mar. Eu estou sendo, dizia a árvore do jardim. Eu estou sendo, disse o garçom que se aproximou. Eu estou sendo, disse a água verde na piscina. Eu estou sendo, disse o mar azul do Mediterrâneo. Eu estou sendo, disse o nosso mar verde

e traiçoeiro. Eu estou sendo, disse a aranha e imobilizou a presa com o seu veneno. Eu estou sendo, disse uma criança que escorregara nos ladrilhos do chão e gritara assustada; mamãe! Eu estou sendo, disse a mãe que tinha um filho que escorregava nos ladrilhos que circundavam a piscina. Mas a luz se aquietava para a noite e eles estranharam, a luz crepuscular. Lóri estava fascinada pelo encontro de si mesma, ela se fascinava e quase se hipnotizava” (LP, 83-4).⁴¹

A fixação do ser em uma essência, uma ‘terceira perna’, é segundo o narrador uma construção do adulto, assim para encontrar no tempo um ser que está ‘sendo’ cabe ao narrador de *A Paixão* ir ao encontro da força da criança, um *dever-criança*⁴² do narrador que passa a jogar ludicamente com o tempo e o ser, sempre aberto ao novo, ao diferente, ao acontecimento, ao imprevisível:

“No entanto, na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar? Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira

⁴¹ Clarice Lispector parece retratar aqui de forma muito bela o que Gilles Deleuze em sua filosofia chama de hecceidade. Ser é um acontecimento, um arrebatamento que se produz em determinado objeto com o movimento e ou repouso de partículas fazendo com que o ser seja sempre relativo, seja sempre um processo: *“Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, de um sujeito, de uma coisa ou de uma substância. Nós lhe reservamos o nome de hecceidade. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita e à qual não falta nada, ainda que ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades significando que tudo aí é aproximação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado”* (Deleuze & Guattari : 1980, 318).

⁴² O que chamamos aqui de *dever-criança* não é uma regressão à infância, o que seria apenas trocar a forma ‘adulto’ pela forma ‘criança’, tampouco o *dever* é o retorno de uma lembrança da infância. O *dever* busca justamente desvencilhar-se das formas (desterritorializar-se) em proveito de uma matéria mais intensiva, o campo dos afectos, onde só há relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão. Como já vimos *dever* é estabelecer uma linha de vizinhança, de indiscernibilidade com aquilo com o que vamos *dever* e não imitar a forma do outro. Quanto à lembrança, ela também tem uma função de reterritorialização e o que o *dever* busca é justamente uma desterritorialização, ir de encontro ao acaso, ao novo, ao diferente, ao mundo mágico e lúdico que permeia também o mundo da criança. É por isso que Gilles Deleuze opõe a expressão *bloco de infância* à lembrança de infância. *“Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, ou um dever-criança, à lembrança de infância: ‘uma’ criança molecular é produzida... ‘uma’ criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de dever, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos - contrariamente à criança que fomos, e da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro”* (Deleuze & Guattari: 1997, 92, v. 4).

perna? Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando" (PSGH, 9).

É o imprevisível que joga a mulher no encontro com a barata. Através da barata a mulher entra em contato com um novo tempo, um tempo contínuo que relativiza as distâncias entre passado, presente e futuro. Continuidade esta que também está expressa na construção gráfica do próprio romance que inicia e termina com seis travessões.

"A passagem estreita fora pela barata difícil, e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama. E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo (...) Minha vida fora tão contínua quanto a morte. A vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas" (PSGH, 61).

A continuidade do tempo ao contrário do que se poderia imaginar não demarca um tempo sucessivo dividido em passado, presente e futuro. Entendemos a continuidade clariceana como um tempo que se constitui em um único fluxo, que não pode ser dividido em etapas. As três etapas do tempo: passado, presente e futuro se misturam e relativizam suas distâncias, a cada instante assumem isolada ou simultaneamente o primeiro plano da cena. Assim a continuidade do tempo acaba por produzir também uma descontinuidade, descontinuidade do ponto de vista de uma linearidade do tempo ocorrendo um processo de desterritorialização do tempo e da personagem que o vive. Portanto o encontro com a barata é paradoxalmente o encontro com o ancestral, o obsoleto e ao mesmo tempo com o atual.

"Uma barata tão velha que era imemorial. O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras - a resistência pacífica" (PSGH, 43-4).

Porém não devemos confundir a atualidade do presente com a atualidade do tempo do acontecimento. O *agora* clariceano é um tempo inchado até os seus limites, tempo que rompe com o domínio de Cronos. Tempo da linha que corre pela superfície, portanto tempo de Aion, tempo do acontecimento, tempo que escapa do ciclo cronológico demarcado pelo relógio pois o tempo do acontecimento é maior que o tempo demarcado pelo relógio.

"Finalmente, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora. Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã. Superficialmente como um quintal que é verde, da mais delicada superficialidade. Verde, vede - verde é um quintal. Entre mim e o verde, a água do ar. A verde água do ar. Vejo tudo através de um copo cheio. Nada se ouve. No resto da

casa a sombra está toda inchada. A superficialidade madura. São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites. Onze horas não tem profundidade. Onze horas está cheio das onze horas até as bordas do copo verde. O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente nós todos chegaremos ao meio-dia. Que será verde como agora” (PSGH, 76)

Com a entrada de Aion em cena temos de novo o tempo da guerreira nômade, tempo da superfície das areias do deserto. O *agora* em *A Paixão* corresponde ao *instante-já* em *Água Viva*, instante sempre inapreensível pela demarcação cronológica do tempo. No deserto as referências territoriais que subordinam o tempo aos pontos cardeais, por onde passam os movimentos periódicos que ele mede no relógio, se perdem. Não podemos demarcar nenhum ponto, ou melhor, podemos demarcar qualquer ponto já que a cada vez que demarcamos o ponto recai sobre um lugar diferente. O tempo sai fora dos eixos. O deserto se transforma em um labirinto sem o fio de Ariadne.

“Mas eu estava no deserto. E não é só no ápice de um oásis que é agora : agora também é no deserto, e pleno. Era já. Pela primeira vez na minha vida tratava-se plenamente de agora. Esta era a maior brutalidade que eu jamais recebera” (PSGH, 76).

Portanto essa atualidade, o agora do acontecimento, não é captada pela atualidade do tempo presente. O atual do tempo presente possui uma velocidade inferior à velocidade da atualidade do acontecimento. O tempo do acontecimento mistura o passado, o presente e o futuro, orgia do tempo. Nas areias do deserto a feiticeira se une à guerreira para juntas viverem a orgia do sabá, a orgia do próprio tempo.

“A atualidade não vê a barata, o tempo presente olha-a de tão grande distância que das alturas não a enxerga, e somente vê um deserto silencioso - o tempo presente não suspeita sequer, no deserto nu, a orgiaca festa de ciganos” (PSGH, 119).

Assim em *A Paixão* presenciamos dois tipos de tempo que entrecortam a construção do romance. Um é o tempo cronológico, tempo que opõe o *hoje* do relato ao *ontem* do fato narrado; o mesmo movimento que demarca a passagem da manhã, da tarde e da noite registrando o período de tempo que se passa enquanto a personagem G.H. está confinada no quarto de sua ex-empregada. Porém o tempo cronológico não consegue medir um outro tempo, o tempo do acontecimento que desestabiliza a personagem, tempo que no momento da elaboração faz com que o fato narrado volte à tona, assumindo o primeiro plano com toda a força de um *agora*, relativizando a distância entre o *ontem* do fato narrado e o momento da sua narração, destruindo mesmo a perspectiva de um tempo do enunciado e um tempo da enunciação. Mais do que isso, esse novo tempo se comunica diretamente não só com um passado recente, ocorrido em um *ontem*, mas traz também o

passado remoto e ancestral da barata, uma espécie de 'não tempo' que se mantém intacto e que contamina o presente e o passado recente do narrador.

É difícil não estabelecermos uma comparação com o conteúdo latente no processo de formação do sonho na interpretação de Sigmund Freud, onde a imagem onírica se comunica não só com os conteúdos do dia anterior ao sonho, os "restos diurnos", mas também com os conteúdos mais arcaicos do inconsciente. A imagem onírica é vivida então não como lembrança mas como a força de um atual que assume totalmente o primeiro plano da cena. No tempo onírico as imagens não se opõem, os contrários não se opõem, apenas se adicionam. O processo do sonho rege-se pela condensação, onde a conjunção 'e' tem papel de destaque. A conjunção 'e' cria um tempo inchado além dos seus limites, mesmo processo que ocorre com a linguagem e com o sujeito. A alternativa não é mais entre A e B, mas é $A + B + C + n \dots$. Assim a linha do tempo abole a alternativa passado ou presente ou futuro e afirma todos os tempos. Portanto temos aqui também um tempo onírico, tempo do inconsciente que afirma ao mesmo tempo todos os dados, onde todos os movimentos são possíveis. Com isso o narrador consegue captar o acontecimento onde temos não as formas fixas, mas as *pré-singularidades nômades*. No tempo do acontecimento o passado não se opõe ao futuro e ao presente. Passado, presente e futuro convivem simultaneamente. Assim não é só o passado ancestral da barata e o passado recente da personagem que se adicionam ao presente. Neste festim do tempo também há lugar mesmo para o futuro. Pois como já dizia a narradora pintora de *Água Viva*: "O futuro é para a frente e para trás e para os lados" (AV, 42).

Portanto em A Paixão temos o paradoxo do tempo ou um tempo do paradoxo, cujo signo é a barata paradoxalmente "*obsoleta*" e "*atual*". O paradoxo que é também a linguagem das feiticeiras, lembremos das feiticeiras que vão ao encontro de Macbeth: "*O belo é feio, o feio, é belo*". O jogo do paradoxo não é algo a ser superado como na contradição hegeliana, é o próprio jogo da linguagem a ser afirmado. É através do paradoxo que a narradora afirma simultaneamente seus vários recortes do tempo. Para opor-se à linha cronológica de mão única onde passado, presente e futuro se encadeiam sucessivamente; Aion ou o tempo do paradoxo produz uma linha aberta nos dois sentidos o que acaba permitindo que múltiplas direções sejam percorridas por um tempo sempre mutante.

"Cronos é o presente que só existe, que faz do passado e do futuro suas dimensões dirigidas, tais que vamos sempre do passado ao futuro, mas na medida em que os presentes se sucedem nos mundos ou sistemas parciais. Aion é o passado-futuro em uma subdivisão infinita do momento abstrato, que não cessa de se decompor nos dois sentidos ao mesmo tempo, esquivando para sempre todo presente. (...) A linha orientada do presente (...) opõe-se a linha de Aion, que salta de uma singularidade pré-individual a outra e as retoma todas umas nas outras, retoma todos os sistemas segundo as figuras de distribuição nômade em que cada acontecimento é já passado e ainda futuro, mais e menos ao mesmo tempo, sempre véspera e amanhã na subdivisão que os faz comunicar" (Deleuze : 1974, 80).

Aliás *A Paixão segundo G.H.* é um romance do paradoxo por excelência como nos previne a nota de C. L. 'a possíveis leitores' presente na abertura do livro:

"Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria"

Em *Um Sopro de Vida* temos mais um texto de improviso, um texto que também é escrito no *instante-já* como em *Água Viva*. Aliás temos dois textos, o texto da personagem Autor e o texto da personagem Ângela que se opõem como o dia e a noite, “*Eu escrevo à meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre*” (SV, 31), mas que escrevem no presente, momento exato em que o leitor se conecta com o texto. Portanto texto do instante e não da memória, aberto ao acaso, ao imprevisível do grande acontecimento que é o próprio ato de escrever

“Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido” (SV, 19).

“Este é um livro de não memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será esse agora mesmo (...) Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça” (SV, 31)

Presenciamos neste texto também duas leituras do tempo: uma é do tempo cíclico, orgânico, que com sua passagem deteriora os corpos degradando a matéria, tempo cronológico, porém que às vezes se acelera e se perde. Por outro lado temos um *não-tempo*, não-tempo porque não é capturado pela medida do tempo cronológico, constitui um tempo não mensurável, tempo que escapa mesmo a qualquer idéia de medida, tempo que não se divide em etapas. Tempo do deserto, tempo de Aion.

“Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é o futuro. Tempo para mim significa a desagregação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico como se o tempo tivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a este fruto toda a sua polpa. O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Ou existe imutável e nele nos transladamos. O tempo passa depressa demais e a vida é tão curta. Então - para que eu não seja engolido pela voracidade das horas e pelas novidades que fazem o tempo passar depressa - eu cultivo um certo tédio. Degusto assim cada detestável minuto. E cultivo também o vazio silêncio da eternidade da espécie. Quero viver muitos minutos num só minuto. Quero me multiplicar para poder abranger até áreas desérticas que dão a idéia de imobilidade eterna. Na eternidade não existe o tempo. Noite e dia são contrários por que são o tempo e o tempo não se divide. De agora em diante o tempo vai ser sempre atual. Hoje é hoje. Espanto-me ao mesmo tempo desconfiado por tanto me ser dado. E amanhã eu vou ter de novo um hoje. Há algo de dor e pungência em viver o hoje. O paroxismo da mais fina e extrema nota de violino insistente. Mas há o hábito e o hábito anestesia. O agulhão da abelha do dia florescente de hoje. Graças a Deus, tenho o que comer. O pão nosso de cada dia” (SV, 12).

Para escapar do tempo sucessivo o narrador só tem uma arma, cultivar 'um certo tédio', assim além de deter o tempo ele tenta de um salto instalar-se no *não-tempo*, no tempo que não se divide, no tempo imutável⁴³ que não tem contrários e que é sempre atual, portanto sempre *instante-já*. Tempo das areias desérticas. Também tempo do paradoxo "*paroxismo da mais fina e extrema nota de violino insistente*". É nesse tempo paradoxal que ele pode viver "*muitos minutos em um só minuto*". Às vezes também o Autor, para se proteger do acaso, se refugia no ciclo do tempo tornando-se sacerdote, zelando pelo grande ciclo de Zeus, ciclo que volta ao mesmo começo, portanto ciclo que se repete, um *eterno retorno* do mesmo. "*Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo*" (SV, 20).

Ao se refugiar nos ciclos o Autor adota um postura de vida radicalmente oposta à de Ângela, sua personagem, que vive celebrando o presente sempre atual da guerreira nômade. Tempo sem a memória do passado, sem a perspectiva de um futuro. Vida vivida na sua máxima potência, paixão de guerreira que se lança com voracidade sobre cada instante., "*Eu quero o pensar-sentir hoje e, não, tê-lo apenas tido ontem ou ir tê-lo amanhã. Tenho certa pressa em sentir tudo*" (SV, 77). Porém para sentir tudo é necessário inaugurar um novo tempo. A experimentação das sensações exige uma experimentação do próprio tempo. Um *instante-já* sempre novo e diferente que faz com que em seu processo de experimentar tudo, de *sentir tudo*, a personagem possa cada vez mais estabelecer novas conexões.

Afirmando um presente sempre novo Ângela se abre para o imprevisível, para o diferente, para as forças do *devenir*, torna-se um ser do instante e não um ser voltado para o passado ou o futuro, rompe totalmente com os princípios da causalidade e da finalidade. Viver cada instante é o seu próprio fim.

"Ela está sempre numa situação pelo menos de semicrise. Ela aplica intensidade ao que não a merece. A tudo empresta uma paixão que exorbita do motivo da paixão. E a frivolidade se manifesta ao dar importância às espumas da vida. Uma vez uma coisa alcançada, ela não a deseja mais. Agarrar o momento é uma sincronia dela e do tempo: sem precipitação mas sem demora. Um presente infinito que não se inclina sobre o passado nem se projeta para o futuro. É por isso que ela vive tanto. Sua vida 'não muda de assunto', não é interrompida por vida imaginária. Vida imaginária é viver do passado ou para o futuro. O presente traz-lhe dores. Mas esse presente altamente inexorável projeta uma sombra onde ela pode se retemperar, o repouso da guerreira" (SV, 56-7).

⁴³ A idéia de um tempo imutável para se contrapor a um tempo da sucessão também está presente na filosofia de Gilles Deleuze. "*Tudo o que se move e muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não se move, como também não é eterno. Ele é a forma de tudo o que muda e se move mas é uma forma imutável e não muda. Não uma forma eterna, mas justamente a forma do que não é eterno, a forma imutável da mudança e do movimento*" (Deleuze: 1993, 42).

A causalidade implica em uma ligação contínua entre o que vem antes e o que vem depois. A causalidade estabelece uma relação entre dois acontecimentos, estabelece uma continuidade, estabelece um território. Mas o instante é sempre novo e é sempre descontínuo. O tempo torna-se descontínuo e portanto o tempo torna-se o próprio sujeito do acontecimento sendo que a personagem torna-se apenas veículo de efetivação do acontecimento, veículo de efetivação do próprio tempo com seus múltiplos devires. “Solta” e “periclitante” a guerreira está condenada apenas a vagar, sem memória, sem história, sem território.

“Eu não compreendo o meu passado mais remoto, a infância e a adolescência que vive sem compreender e sem prestar atenção. Era uma avoadada. Agora sem o mínimo de apoio na base inicial de minha vida sou solta e periclitante e os acontecimentos vêm a mim como algo sempre descontínuo, não ligados a uma compreensão anterior à qual esses acontecimentos deviam ser uma sucessão inteligível. Mas não: os acontecimentos parecem não ter causa em mim. Eu não entendo propriamente o que me acontece. E meu ponto de vista em relação às honras é primário” (SV, 88).

O instante-já da guerreira vivido intensamente na sua máxima potência contrapõe-se à memória do presente vivida pelo personagem Autor. Isso explica a diferença entre seus diferentes estilos de escrita, um escreve com a memória curta ⁴⁴ um texto que tentando captar “movimento puro” esboça uma escrita ela mesma toda fragmentária. O outro, o Autor, trabalha com a memória longa, esboça uma tentativa de encadeamento ao texto, ao mesmo tempo censurando a escrita de Ângela que lhe parece ilógica “Controlo-a como posso, cortando-lhe as anotações apenas tolas” (SV, 46). Conseqüentemente os dois trabalham com tempos totalmente diferentes : um tenta resgatar através da lembrança o presente que tornou-se passado, o outro tenta ao mesmo tempo escrever e viver cada instante que exige uma velocidade que acaba por lançá-lo no domínio de Aion. Um é o sacerdote que registra a passagem do tempo, o outro é o guerreiro que se lança com voracidade sobre cada instante, perdendo mesmo qualquer noção do tempo. O sacerdote ao se prender ao registro do tempo tornado memória perde a possibilidade de viver o instante e celebrar com toda intensidade a força do acontecimento que é sempre atual.

“Na hora do acontecimento não aproveito nada. E depois vem uma ilógica saudade. Mas é que o tempo presente, como a luz de uma estrela, só depois é que me

⁴⁴ Entendemos memória curta e memória longa na acepção trabalhada por Gilles Deleuze em *Mil Platôs*: “Os neurólogos, os psicofisiólogos, distinguem uma memória longa e uma memória curta (da ordem de um minuto). Ora, a diferença não é somente quantitativa : a memória curta é de tipo rizoma, diagrama, enquanto que a longa é arborescente e centralizada (impressão, engrama, decalque ou foto). A memória curta não é de forma alguma submetida a uma lei de contigüidade ou de imediatidade em relação a seu objeto; ela pode acontecer à distância, vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade” (Deleuze & Guattari : 1995, 25-6, v. 1).

atingirá em anos-luz. Na hora não chego a perceber do que se trata. Parece-me que só sou sensível e alerta na recordação. Quase que vivo, pois, no passado por não reconhecer a espécie de riqueza do momento atual” (SV 145).

Ângela, ao contrário, ao celebrar o instante-já entra em contato com o *não-tempo*. “*Experimento viver sem passado, sem presente e sem futuro e eis-me aqui livre” (SV, 90)*. O instante se liberta do encadeamento sucessivo e mergulha em um tempo onde as distâncias entre passado, presente e futuro se relativizam, onde mesmo o espaço se relativiza.

Os dois narradores escrevem no presente, mais um vive o presente sucessivo que se liga por causalidade ao presente passado que ele busca resgatar através da lembrança. O outro procura viver e escrever no *instante-já*, um instante que é absolutamente único e pleno de si mesmo, sem precisar de um passado e de um futuro para existir. Um mergulho no *não tempo*, um instante demasiado intenso para não ser capturado por qualquer tentativa de medida do tempo.

“*Ah, a vida íntima que eu tenho comigo não me basta pois morcegos e vampiros gritam meu nome: Ângela! Ângela! Ângela! E eu atravesso espaços incomensuráveis para atingir a época em que vivo, eu que vim de longe. Há coisas secretas que eu sei como fazê-las. Por exemplo: ficar sentada sentindo o Tempo. Estou no presente? Ou estou no passado? E se eu estivesse no futuro? Que glória. Ou sou um estilhaço de coisa, portanto sem tempo. Falta enredo e suspense e mistério e ponto culminante o sentindo de tempo decorrendo” (SV, 146).*

No primeiro romance escrito por Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, a menina Joana, a protagonista da estória, já tem uma forma peculiar de perceber e brincar com o tempo:

“Outra coisa : se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte o relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão” (PCS, 12).

Há uma disparidade entre a intensidade das sensações de Joana e a cadência dos ponteiros do relógio. Ora o tempo é vivido como algo que é inferior ao acontecimento que atravessa a personagem, a dor ou o *“que ela não estava sentindo”*. Ora o tempo é maior que as suas emoções, o tempo não passa e a personagem observa *“os segundos em vão”*. Em outros momentos presenciamos esse mesmo estado de *não tempo*, uma suspensão do tempo em que nada acontece, até que algo externo desencadeie a ação do tempo, ou pelo menos o efeito sucessivo do tempo, um tempo subordinado ao movimento.

“Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver” (PCS, 9).

O tempo aparece também na própria construção do romance onde se intercalam os capítulos referentes a vida de Joana menina e a vida de Joana adulta. Porém nos capítulos de Joana menina a infância não é vivida como um tempo passado a ser rememorado. Os capítulos são blocos que se interpõem na continuidade narrativa do texto, assumindo totalmente o primeiro plano da cena, pelo menos na primeira parte do livro. Assim podemos pensar em *blocos de infância* que atravessam a personagem arrastando-a para um tempo de novas dimensões. Não é a infância passada que retorna mas uma infância ainda não vivida, um *devir-criança* do narrador. Joana não deseja o retorno ao passado porque o tem de uma forma presente e intensiva através dos *blocos de infância*. *“Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria...”* (PCS, 42).

A vida não é mais construída pelo encadeamento sucessivo de passado, presente e futuro. Joana torna-se a primeira personagem clariceana a celebrar a força do *instante-já*, a celebrar um tempo-duração, um tempo do acontecimento que não se deixa medir pelo tempo sucessivo demarcado pelo relógio. Cada instante é um acontecimento único

fugindo a qualquer tentativa de domá-lo, de torná-lo um tempo cíclico, como o tempo vivido por Ângela em *Um Sopro de Vida* : “A hora deste instante nunca será repetida até o fim dos séculos” (SV, 47). O personagem não vive uma história, não vive um encadeamento de fatos que se dirigem a um fim, mas vive acontecimentos, devires, um tempo povoado por fluxos que o atravessam fazendo com que cada instante seja único no tempo.

“Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado. Por que tão independentes, por que não se fundem num só bloco, servindo-me de lastro? É que são demasiado integrais. Momentos tão intensos, vermelhos, condensados neles mesmos que não precisavam de passado nem de futuro para existir. Traziam um conhecimento que não servia como experiência - um conhecimento direto, mais como sensação do que percepção. A verdade então descoberta era tão verdade que não podia subsistir senão em seu recipiente, no próprio fato que a provocara. Tão verdadeira, tão fatal, que vive apenas em função de sua matriz. Uma vez terminado o momento de vida, a verdade correspondente também se esgota. Não posso moldá-la, fazê-la inspirar outros instantes iguais. Nada pois me compromete” (PCS, 94)

O tempo torna-se portanto uma temática persistente na obra clariceana. Tema que percorre sua obra literária desde seu primeiro romance *Perto do Coração Selvagem* até *Um Sopro de Vida* que fecha a trajetória ficcional de Clarice Lispector como escritora, o que faz com que, no contexto brasileiro, Clarice Lispector se torne, na opinião do crítico literário Massaud Moisés, a ficcionista do tempo por excelência :

“Na verdade, Clarice Lispector representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinado às personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos de espaço mas de tempo, como se , apreendendo o fluxo temporal, elas pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante” (Moisés: 1967, 192).

Como pudemos observar, no tratamento que a autora dá ao tempo, podemos distinguir aí duas principais apreensões do mesmo que esquematizaremos em um tempo sucessivo e um tempo não sucessivo. O tempo sucessivo é o tempo dos corpos que degradam, o tempo dos minutos que passam contados pelo relógio, o tempo da passagem das estações. Esse tempo, ele mesmo uma forma, mede as formas dos corpos e matérias quando afetados por qualquer espécie de encadeamento sucessivo onde o que veio antes tem um efeito pelo menos provocador do que vem depois. Por outro lado há o tempo não sucessivo, o que às vezes também é chamado de *não tempo*, é o tempo habitado pelos acontecimentos que são maiores que o tempo sucessivo e que são maiores mesmo que os corpos das pessoas e das coisas nas quais eles envolvem a sua passagem. Esses acontecimentos tornam-se arrebatadores mas não estabelecem qualquer conexão com o

que veio antes ou o que virá depois. Não estão ordenados no tempo sucessivo e são absolutamente imprevisíveis.

Podemos estabelecer aqui uma relação com as duas apreensões do tempo utilizadas por Gilles Deleuze através de dois conceitos que ele retira do músico Pierre Boulez. Boulez estabelece uma distinção entre o que ele chama de *espaço estriado* e *espaço liso* que se conectam com um *tempo pulsado* e um *tempo não pulsado*, também chamado de *tempo amorfo* que por analogia com o espaço acabam sendo também nomeados respectivamente como *tempo estriado* e *tempo liso*. Boulez está tentando através desses conceitos estabelecer uma distinção entre dois tipos diferentes de dimensões temporais as quais podem se sujeitar a uma medida ou não :

“Disponhamos abaixo de uma linha de referência, uma superfície perfeitamente lisa e uma superfície estriada, regular ou irregularmente, pouco importa; desloquemos esta superfície lisa ideal, não poderemos nos dar conta nem da velocidade nem do sentido de seu deslocamento, pois o olho na encontra nenhum ponto de referência ao qual se prender; com a superfície estriada, ao contrário, o deslocamento aparecerá imediatamente tanto na sua velocidade quanto no seu sentido. O tempo amorfo é comparável à superfície lisa, o tempo pulsado à superfície estriada; eis por que, por analogia, denominarei as duas categorias assim definidas tempo liso e tempo estriado” (Boulez : 1972, 88).

Temos aqui um tempo que se apoia em um espaço em que podemos traçar medidas, orientações, *estratificações*. Por outro lado temos um tempo que se apoia em um espaço aberto, flutuante, que não pára de fazer fugir todas as referências. Ou ainda como dirá Boulez podemos definir esses tempos através de duas operações: contar o tempo e ocupá-lo, *“no tempo liso, ocupa-se o tempo sem contá-lo; no tempo estriado, se conta o tempo para ocupá-lo”* (Boulez : 1972, 94). Ora, o que é mesmo um espaço-tempo liso?. São dimensões que habitamos sem direções, sem medidas. Como se estivéssemos num espaço-tempo ilimitado, em relação com o caos, com a *complicação*, um espaço-tempo onde as coisas não estão ainda dimensionadas, separadas. O mar, o gelo, a estepe e principalmente o deserto. O deserto que é também o espaço-tempo que atrai a fascinação de Ângela em *Um Sopro de Vida* :

“O deserto é um modo de ser. É um estado-coisa. De dia é tórrido e sem nenhuma piedade. É a terra-coisa. A coisa seca em milhares e milhares de trilhões de grãos de areia. De noite? Como é gélido esse lençol de ar que se crispa trêmulo de frio intensíssimo de uma intensidade quase insuportável. A cor do deserto é uma- não-cor. As areias não são brancas, são cor de sujo. (...) Ah, os areais do deserto do Saara me parecem longamente adormecidos intransformáveis pelo passar dos dias e das noites. Se suas areias fossem brancas ou coloridas, elas teriam ‘fatos’ e ‘acontecimentos’, o que encurtaria o tempo. Mas da cor que são, nada acontece” (SV, 109).

O mesmo deserto que esconde potencialidades insuspeitadas e no qual a personagem G.H. se via condenada a peregrinar após seu encontro com a barata:

“Para sustentar sem quedas meu ânimo de trabalho, eu procuraria não esquecer que os geólogos já sabem que no subsolo do Saara há um imenso lago de água potável, lembro-me de que li isso; e que no próprio Saara os arqueólogos já escavaram restos de utensílios domésticos e de velhas colonizações : há sete mil anos, eu havia lido, naquela ‘região do medo’ desenvolvera-se uma agricultura próspera. O deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo” (PSGH, 105).

O deserto é seco e úmido, árido e fértil. O deserto reúne em si os contraditórios. Reúne também as dimensões aparentemente contraditórias do tempo: o passado, o presente e o futuro. O deserto tem também uma relação com a eternidade : *“Quero me multiplicar para poder abranger até áreas desérticas que dão a idéia de imobilidade eterna. Na eternidade não existe o tempo” (SV, 12).* A eternidade rompe com a sucessão do tempo, com sua subordinação ao movimento. Mas eternidade aqui não significa necessariamente uma existência infinita, uma existência que nunca termina. Algo que sempre existiu ou existirá como o conceito de Deus na filosofia cristã. Eternidade é a *complicação* do tempo. Um tempo complicado no qual passado, presente e futuro ainda não estão separados. Esses componentes não se encadeiam como no tempo cronológico, eles se misturam. E é nessa complicação que o artista mergulha para produzir novas formas do tempo.

O deserto, este cenário de espaço liso onde assistimos a uma *complicação* do tempo, é um espaço-tempo que já conhecemos. Espaço-tempo no qual se perdia a guerreira nômade que no seu pacto com a feiticeira abalava com força as muralhas de Cronos, o reino do tempo sucessivo, o reino das medidas.

“E na minha dilatação, eu estava deserto. Como te explicar? eu estava no deserto como nunca estive. Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama. Eu estava sendo seduzida.. E ia para essa loucura promissora” (PSGH, 56).

“Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto, e sem estrela para me guiar, só a perdição me guiando, só o descaminho me guiando - até que, quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão, eu enfim encontrara o escrínio. E no escrínio, a faiscar de glória, o segredo escondido” (PSGH, 131).

“O verdadeiro pensamento parece sem autor”

(Clarice Lispector, **Água Viva**, p.95)

“O exercício involuntário é o limite transcendente ou a vocação de cada faculdade. Em lugar do pensamento voluntário, tudo que força a pensar, tudo que é forçado a pensar, todo pensamento involuntário que só pode pensar a essência”

(Gilles Deleuze, **Proust e os signos**, p. 98).

Capítulo V - A arte de fuga no pensamento : *pensar-sentir*

Um dos textos presentes em *A Descoberta do Mundo*, uma coletânea das crônicas que Clarice Lispector escreveu para o *Jornal do Brasil* entre 19 de agosto de 1967 a 29 de dezembro de 1973, traz um título bastante sugestivo: *Brincar de Pensar*.

O exercício do pensamento torna-se um jogo lúdico ao qual a autora convida seu leitor, *hobby* ao alcance de todos, tendo ainda a “*vantagem de ser por excelência transportável*”. Longe de ser exercício da razão, da lógica, pensar é um dos modos de se divertir “*Não fossem os caminhos de emoção a que leva o pensamento, pensar já teria sido catalogado como um dos modos de se divertir*” (DM, 15). E é brincando de pensar que a autora nos relata um dos seus contatos lúdicos com a escrita .

“Uma vez por exemplo - no tempo em que mandávamos roupa para lavar fora - eu estava fazendo o rol. Talvez por hábito de dar título ou por súbita vontade de ter caderno limpo como em escola, escrevi: rol de ... E foi nesse instante que a vontade de não ser séria chegou. Este é o primeiro sinal do animus brincandi, em matéria de pensar - como hobby. E escrevi esperta: rol de sentimentos. O que eu queria dizer com isto tive que deixar para ver depois - outro sinal de estar em caminho certo é o de não ficar aflita por não entender; a atitude deve ser : não se perde por esperar, não se perde por não entender” (DM, 16).

Para participar do *animus brincandi*, é então necessário recusar-se a ser sério, brincar ludicamente com os conceitos e sobretudo recusar-se a entender, principalmente o entendimento lógico e racional, pois como a autora nos diz em *Água Viva* : “*Viver ultrapassa todo entendimento*”. Brincar de pensar torna-se para a autora um dos passos para o exercício da escrita. É também um jogo com o tempo pois para pensar é necessário também saber esperar. Esperar que o acontecimento se efetue. Pensar não é apenas um ato voluntário mas um acontecimento que arrebatava o ser pensante. Acontecimento este que arrebatava os personagens dos contos clariceanos quando estes são confrontados com algo que lhes conduz a um estado de estranheza ou de inquietude. Inquietude que no livro de contos *Laços de Família* pode vir do encontro com um cego mascando chicletes, com a beleza misteriosa de uma rosa, com “*a menor mulher do mundo*” ou mesmo com a força animal do búfalo em um jardim zoológico. Acontecimento inesperado que não tem nome e que assalta de súbito o personagem desestabilizando-o :

“Estar ocupada - e de repente parar por ter sido tomada por uma súbita desocupação desamviadora e beata, como se uma luz de milagre tivesse entrado na sala: como se chama o que se sentiu?” (DM, 16).

Se pensar é um acontecimento incontrolável exige também certa prudência do ser pensante. Pensar sempre nos leva ao encontro de uma matéria imprevisível, caótica, um estado sempre diferente que nos arrasta para longe de nossos territórios já conhecidos e previsíveis. *"Brinca-se e pode-se sair de coração pesado"*. Ainda segundo a autora: *"Às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar conosco"* (DM, 16).

Brincar de pensar é também o tema de um dos contos infantis escrito por Clarice Lispector: *O Mistério do Coelho Pensante*. Segundo a própria Clarice, foi escrito a pedido insistente de seu filho Paulo, quando este ainda criança. O livro foi escrito quando a autora morava em Nova Iorque, no mesmo período em que ela redigia *A Maçã no Escuro*. Como o objetivo inicial era apenas atender o desejo do filho, o conto foi escrito primeiro em inglês e depois foi traduzido para o português quando houve interesse de uma editora. A estória é bastante simples e nela temos um coelho branco chamado Joãozinho, que pensava mexendo bem depressa o nariz.

"O jeito de pensar as idéias dele era mexendo bem depressa o nariz. Tanto franzia e desfranzia o nariz que o nariz vivia cor-de-rosa. Quem olhasse podia achar que pensava sem parar. Não é verdade. Só o nariz dele é que era rápido, a cabeça não. E para conseguir cheirar uma só idéia, precisava franzir quinze mil vezes o nariz" (MCP, 8).

Pensando ou franzindo o nariz, ele consegue achar um meio de fugir das grades da sua casinhola quando lhe faltava comida. Porém aos poucos o coelho aprende a gostar de fugir. *"E passou a fugir sem motivo nenhum: só mesmo por gosto"* (MCP, 30). O problema proposto pelo livro é tentar entender não o *porquê* mas *como* o coelho fugia. E é este problema que a narradora procura dividir com o seu leitor:

"Você na certa está esperando que eu agora diga qual foi o jeito que ele arranjou para sair de lá.

Mas aí é que está o mistério: não sei!

E as crianças também não sabiam. Pois como eu lhe disse, o tampo (da porta da casinhola) era de ferro pesado. Pelas grades? Lembre-se de que Joãozinho era um gordo e as grades eram apertadas" (MCP, 24)

O leitor infantil se vê então preso em um mundo de signos estranhos a decifrar. Nasce aqui a possibilidade do pensamento. Ao contrário dos outros contos tradicionais onde o final da estória busca a solução do problema levantado no decorrer do enredo, aqui o mistério persiste e a narradora convida o próprio leitor a pensar como o coelho Joãozinho, ou seja, franzindo o nariz bem depressa, para tentar descobrir a solução do mistério⁴⁵.

⁴⁵ No conto *A mulher que matou os peixes* podemos observar uma construção semelhante. A estória do crime é adiada ao máximo no decorrer do enredo. No final do conto esta é elucidada porém resta ao leitor

“Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo. É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe. Quando você descobrir, você me conta. Eu é que não vou mais franzir meu nariz, porque já estou cansada, meu bem, de só comer cenoura” (MCP, 50).

Forçado a pensar o leitor infantil se vê em contato com um mundo de novas possibilidades existenciais. Tal literatura passa a exercer um papel bastante importante para a criança que em seus primeiros anos escolares está sendo moldada para os valores dominantes da razão, da ordem e do pensamento lógico, levando o leitor a resgatar o seu espaço lúdico e buscar novas possibilidades de pensamento. Assim percebemos mesmo nos contos infantis de Clarice Lispector um processo de experimentação do pensamento que questionando as formas tradicionais do que é considerado ‘pensar’ acaba por nos levar a buscarmos com a autora um novo caminho para o pensamento. Caminhos estes que passam por textos como *Água Viva*, *A Paixão segundo G.H.* e *Um Sopro de Vida* que analisaremos a seguir.

mais um problema: perdoar ou não o crime. Sobre os contos infantis de Clarice Lispector é também importante destacar que eles se afastam do modelo de conto infantil com o tradicional ‘era uma vez’. Clarice se dizia incapaz de tal construção. Dos quatro livros infantis que escreveu, a única exceção poderia estar presente em *Quase de verdade*. A narradora nos conta neste livro uma estória relatada por seu cachorro Ulisses que assume então a posição de narrador. As primeiras linhas são: “Era uma vez... Era uma vez: eu! mas aposto que você não sabe quem eu sou. Prepare-se para uma surpresa que você nem adivinha”. Porém essas primeiras linhas ao invés de produzirem o efeito de distanciamento num mundo longínquo como o ‘era uma vez’ clássico, produz um contato direto entre autor e leitor no presente, momento em que o leitor abre o livro e ao mesmo tempo lhe abre um mundo de surpresas e expectativas.

Água Viva é uma escrita que escreve sobre si mesma, que pensa sobre si mesma. Serpente que morde o próprio rabo, signo alquímico da feiticeira. A tentativa máxima de romper com o mundo da Representação, do figurativo. Porisso a escrita se aproxima da música, puro som que não representa mais nada, apenas a si mesmo. Sendo uma escritura de fuga podemos observar também aqui a fuga do pensamento. Se os moldes tradicionais não servem para autora exercer sua escrita, também não servirão aqui para o exercício do pensamento. E a busca de uma nova linguagem para o texto torna-se também a busca de um novo modelo de pensamento. Sim, porque podemos também pensar através da arte. Não o pensamento lógico, racional, cartesiano. Mas uma outra modalidade de pensamento. Um pensamento que invade as entranhas do narrador, que aguça sua inquietude, violenta o seu corpo até manifestar-se. Um pensamento que é desejo de fugir de todas as amarras, de todas as lógicas que ainda possam prender o narrador.

"Porque ninguém me prende mais. Continuo com a capacidade de raciocínio - já estudei matemática que é a loucura do raciocínio - mas agora quero o plasma - quero me alimentar diretamente da placenta" (AV, 13)

Ao se afastar da lógica, do racional, este pensamento entra ao mesmo tempo em contato com uma matéria fluidica e caótica, com a matéria-prima do pensamento. *"Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento"* (AV, 17).

O corpo ao invés de submeter-se à razão busca aqui uma organicidade, não o organismo enquanto componente de individuação, mas a organicidade presente no pensamento que se produz em cada célula da pele, em cada poro. O pensamento aqui não é fruto de uma matéria centralizada denominada cérebro, mas um *pensamento orgânico*, orgânico para se contrapor a um pensamento cerebral. Um pensamento que nasce da violência exercida sobre cada poro da pele e porisso está ligado diretamente à intuição.

"Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma idéia: sou orgânica. E não me indago sobre os meus motivos" (AV, 27).

Todo este mundo caótico a narradora procura localizá-lo em um *"atrás do pensamento"* ou pelo menos atrás do pensamento lógico e racional com suas categorias de classificação. Neste novo espaço, o *'atrás do pensamento'* descortina-se um mundo em estado de caos, de confusão, de complicação e ao mesmo tempo de virtualidades, um mundo que implica no risco de deixar o porto seguro da Razão. *"Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é. Quem for capaz de parar de raciocinar - o que é terrivelmente difícil - que me acompanhe"* (AV, 37).

O pensamento torna-se também processo de vir a ser, é parto. A violência do feto abrindo seu caminho em direção ao mundo. A violência dos estímulos externos sobre o feto. *“Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa”* (AV, 69).

Sendo processo, o narrador opta por ir seguindo o pensamento. Ele nunca sabe aonde este o conduzirá, cavalo desenfreado do qual o narrador perdeu as suas rédeas. Assim este processo é também um risco que assume o narrador no exercício do pensamento. Risco de mergulhar na matéria caótica e não conseguir mais sair ou então trazer consigo algo ainda disforme.

“Ir me seguindo é na verdade o que faço quando te escrevo e agora mesmo: sigo-me sem saber ao que me levará. Às vezes ir seguindo-me é tão difícil. Por estar seguindo o que ainda não passa de uma nebulosa. Às vezes termino desistindo” (AV, 71).

Para o exercício deste novo tipo de pensamento não há método preestabelecido, apenas o desejo de se entregar, deixar o corpo ser violentado e habitado pelo pensamento, ousar correr o risco de ir ao encontro da massa caótica. *“E quem sou eu para ousar pensar? Devo é entregar-me. Como se faz? Sei porém que só andando é que se sabe andar e - milagre- se anda”* (AV, 73).

Ir ao encontro do caos e entrar em contato com a ‘ilogicidade’ que passa a ser na visão do narrador a única verdade das coisas. *“No atrás do meu pensamento está a verdade que é a do mundo. A ilogicidade da natureza”* (AV, 91).

Um novo espaço é produzido, espaço que é também a celebração do sabá. A feiticeira celebrando a força do irracional, do impensável. O que acaba por torna-se também festim da linguagem muito antes da sua função representativa. *“Estou fazendo aqui verdadeira orgia de detrás o pensamento? Orgia de palavras?”* (AV, 90).

Esse novo pensamento torna-se ao mesmo tempo exercício pleno de liberdade. Um pensamento sem sujeito, sem autor, sem destino, sem função preestabelecida. Um pensamento que como a linguagem na obra de Clarice Lispector quer voltar-se a si mesmo. O exercício de um pensamento orgânico que a autora chamará de *“pensar-sentir”*. Um pensamento sem forma e que é um constante processo de experimentação, e que porisso mesmo está muito mais próximo do visível ao dizível.

“Quando se vê, o ato de ver não tem forma - o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de ‘liberdade’, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo- enquanto ato de percepção - não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar. Não quero dizer com isso que é vagamente ou gratuitamente. Acontece que o pensamento primário - enquanto ato de pensamento - já

tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria pessoa que o está pensando; e tem por isso - por ter forma - um alcance limitado. Enquanto o pensamento dito 'liberdade' é livre como ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor" (AV, 94-5).

Passamos então a descortinar no texto clariceano duas modalidades de pensamento. A autora opera uma diferenciação entre um pensamento que ainda necessita da forma ⁴⁶ e torna-se passível de ser transmitido não só aos outros como ao próprio sujeito, este pensamento é denominado "*pensamento primário*". Por outro lado, temos um pensamento ao qual a autora irá chamar "*liberdade*" ou "*pensar-sentir*", um pensamento que está longe da forma, que se volta para si mesmo, que tem seu objetivo no próprio ato de pensar, tornando-se assim incomunicável e ao mesmo tempo paradoxalmente atingindo o grau máximo de comunicação.

"Estou falando é que o pensamento do homem e o modo como esse pensar-sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade - que, sem sofisma ou paradoxo, é ao mesmo tempo, para esse homem, o ponto de comunicabilidade maior. Ele se comunica com ele mesmo" (AV, 95).

O exercício do pensamento torna-se então um "*estado de graça*". Torna-se um estado de beatitude que entretanto não é a graça de uma beatitude religiosa. "*Essa beatitude não é em si leiga ou religiosa. E tudo isso não implica necessariamente na existência ou não de um Deus" (AV, 95)*. A graça torna-se uma comunhão com a força do caos, com a força do mundo. Gozo da feiticeira. Rompe-se a voz do sujeito, não é mais o modo de pensar do ponto de vista de um autor, é o gozo do mundo que se ouve na boca da feiticeira. Produz-se então um pensar que é ao mesmo tempo sentir, um pensar orgânico que rompe com o monopólio do cérebro.

"E a beatitude tem essa mesma marca. A beatitude começa no momento em que o ato de pensar liberou-se da necessidade de forma. A beatitude começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar do autor - este não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. Poderia dizer do 'tudo'. Mas 'tudo' é quantidade, e quantidade tem limite no seu próprio começo. A verdadeira

⁴⁶ Utilizamos aqui o conceito de forma na sua acepção de contorno ou limite que constitui um determinado corpo ou um conjunto de matérias, algo que acaba por produzir uma unidade, uma matéria centralizada. E é com esta forma que o *pensar-sentir* clariceano busca romper. No plano conceitual deleuze-guattariano o conceito de forma como limite também cede lugar a uma matéria fluídica composta de intensidades, um espaço de singularidades nômades e impessoais que constituem o plano de Consistência por oposição a um plano de Organização. No plano de Consistência se situa o exercício do pensamento em sua filosofia. Sobre o estatuto da forma na filosofia de Deleuze o leitor poderá ainda recorrer a um importante estudo realizado por Mireille Buydens em *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze* (Buydens, 1990).

incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espriar seu pensar-sentir” (AV, 95).

O mergulho no nada que é ao mesmo tempo cheio, pleno, é o mergulho no sono. Momento de maior vulnerabilidade ao mundo de fora. Momento em que morre o sujeito submergindo-se no nada. Mergulho em um mundo de caos, sem formas, mesmo as formas fantasmáticas do sonho ainda estão longe do alcance deste pensamento, muito mais próximo do dormir a sonhar.

“Dormir nos aproxima muito desse pensamento vazio e no entanto pleno. Não estou falando do sonho que, no caso, seria um pensamento primário. Estou falando em dormir. Dormir é abstrair-se e espriar-se no nada” (AV, 96).

Visão que também estará presente em *A Paixão segundo G.H.* onde *“Ir para o sono se parece tanto com o modo como agora tenho de ir para a minha liberdade. Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. Será ir apenas indo, e como uma cega perdida num campo” (PSGH, 14).*

O pensamento, enquanto processo de libertação, ao se libertar do jugo da forma, liberta-se também do jugo do signo lingüístico, ao invés de submeter-se à linguagem, brinca com a linguagem, leva a palavra a lugares ainda não explorados pelo seu uso convencional

“No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas idéias, se é que são idéias. São sensações que se transformam em idéias porque tenho que usar palavras. Usá-las mesmo mentalmente apenas. O pensamento primário pensa com palavras. O ‘liberdade’ liberta-se da escravidão da palavra” (AV, 97).

Ora esse pensamento esquivo nos instaura em um novo espaço que não poderia ser o mundo das formas e das representações, um novo espaço esse, apenas designado por Clarice Lispector como sendo um *“atrás do pensamento”*. Podemos imaginar que esse espaço do pensamento talvez tenha afinidades com o que Gilles Deleuze circunscreve em sua filosofia como sendo o *Plano de Consistência*, espaço onde opera o *corpo sem órgãos*, que toma o lugar do sujeito para construir o *pensamento involuntário* :

“O plano de consistência ou de composição (planômetro) se opõe ao plano de organização e de desenvolvimento. A organização e o desenvolvimento dizem respeito à forma e substância: ao mesmo tempo desenvolvimento da forma, e formação de substância ou de sujeito. Mas o plano de consistência ignora a substância e a forma: as hecceidades, que se inscrevem nesse plano, são precisamente modos de individuação que não procedem pela forma nem pelo sujeito. O plano consiste, abstratamente mas de modo real, nas relações de velocidade e de lentidão entre elementos não formados, e nas de composições de afectos intensivos correspondentes (‘longitude’ e ‘latitude’ do plano). Num segundo sentido, a consistência reúne concretamente os heterogêneos, os disparates enquanto tais: garante a consolidação dos conjuntos vastos, isto é, das

multiplicidades do tipo rizoma. Com efeito, procedendo por consolidação, a consistência necessariamente age no meio, pelo meio, e se opõe a todo plano de princípio ou de finalidade. Espinosa, Hölderlin, Kleist, Nietzsche são os agrimensores de um tal plano de consistência. Jamais unificações, totalizações, porém consistências ou consolidações. Nesse plano de consistência se inscrevem: as hecceidades, acontecimentos, transformações incorporais apreendidas por si mesmas; as essências nômades ou vagas, e contudo rigorosa; os continuums de intensidade ou variações contínuas, que extravazam as constantes e as variáveis; os devires, que não possuem termo nem sujeito, mas arrastam um e outro a zonas de vizinhança ou de indecidibilidade; os espaços lisos, que se compõem através do espaço estriado” (Deleuze & Guattari : 1997, 222-3, v. 5)

A paixão segundo GH é também a busca de uma matéria intensiva que rompe com o mundo das formas e dos corpos. É o contato com a matéria fluidica que é a composição do próprio mundo. Sensação esta expressa pela epígrafe que abre o livro *"A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die"*.

O contato com esta matéria fluidica é também o contato com o próprio medo de desintegrar-se, de desterritorializar-se, de perder a própria forma, o medo da loucura.

"Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa - a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes - então ela não será mais a perdição e a loucura : será de novo a vida humanizada" (PSGH, 10).

Porém dentro da forma o narrador sente-se limitado. Busca então libertar-se de sua *forma-corpo* e das formas lógicas do pensamento. Assim o pensamento é também uma forma de libertar o corpo de suas amarras, jogá-lo no risco do encontro do caos, levá-lo a um novo processo de experimentação. *"Sabia que estava fadada a pensar pouco, raciocinar me restringia dentro de minha pele. Como pois inaugurar agora em mim o pensamento? E talvez só pensamento me salvasse, tenho medo da paixão"* (PSGH, 11).

Na busca de uma maior liberdade o desejo de uma *despersonalização* se contrapõe todo tempo ao desejo de permanecer ligado a um território seguro e previsível onde o narrador pode construir uma *"vida toda organizada pela esperança"*. Abdicar da esperança é aceitar o imprevisível que vem do encontro com o caos.

"Mas sei que ao mesmo tempo quero e não quero mais me conter. 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. E isso me dá o direito maior: o de errar" (PSGH, 142)

O caos tem também uma força de morte que assusta o narrador. Assim mesmo para desterritorializar-se das formas é preciso ter prudência, deixar uma forma de organização mínima para que o corpo do narrador não se exploda no encontro com o caos em uma linha de morte ou de loucura. No entanto é preciso que esta forma também venha por si mesma.

"...já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada (...) - então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma" (AV, 11).

Sendo o narrador uma escultora, sua vivência artística, a escultura, lhe proporciona um novo modo de perceber o mundo. Aqui também o pensamento nasce da experimentação das sensações, produz um *pensar-sentir* quase que tátil, uma forma inusitada de experimentar o mundo. "*Da escultura, supponho, veio meu jeito de só pensar na hora de pensar, pois eu aprendera a só pensar com as mãos e na hora de usá-las*" (PSGH, 25).

Experimentar o mundo nas formas mais inusitadas, produzir a todo momento sensações de estranhamento que nos desloquem a todo momento do bom-senso e também do senso-comum é uma forma de instaurar o pensamento involuntário, um pensar-sentir capaz de libertar o narrador das formas pré-estabelecidas. O exercício do pensamento torna-se assim um ato de transgressão.

A transgressão é o grande acontecimento que marca a passagem do roubo do cavalo em *A Paixão*. O texto foi depois retomado sob o título de *Estudo do cavalo demoníaco* no conto "*Seco estudo de cavalos*" em um dos livros de contos escrito por Clarice Lispector *Onde estivestes de noite*, cuja primeira edição sai em 1974, portanto dez anos após a primeira edição de *A Paixão* que foi em 1964. Porém faz parte do estilo clariceano esta retomada, essa *re-escrita* dos mesmos textos que passam a transitar ora sob a forma de contos, de crônicas ou de romances. A passagem nos coloca em contato com um narrador que nunca mais repousará pois roubou o cavalo de caçada do rei do sabá após assassiná-lo. E a cada noite o relincho do cavalo vem lhe buscar para trotar no inferno da alegria do sabá. A cada madrugada retorna para casa sem saber que crimes cometeu durante à noite na sua inevitável cavalgada demoníaca. "*E sei que de noite, quando ele me chamar, irei. Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento (...) Quando de noite ele me chamar para o inferno, eu vou...*" (PSGH, 124).

Escolhemos esta passagem porque ela reúne alguns dos elementos desestabilizadores utilizados por Clarice Lispector na construção de seus outros romances e que analisamos quando tratamos da *arte da fuga nos corpos*. Temos aqui a união do *dever animal*, do *dever feiticeira* e a potência desterritorializante do crime tudo se desenvolvendo no palco sinistro da noite. "*A noite é a minha vida com o cavalo diabólico, eu feiticeira do horror*" (PSGH, 52). Ora pensar também é desterritorializar-se das formas: seja das forma-corpo, seja da forma-lógica do pensamento. Pensar também envolve um pacto com o diabólico. O mesmo diabólico que obriga o narrador a ingerir a massa neutra e insossa da barata. E aqui o cavalo diabólico que torna-se o condutor do pensamento ao mesmo tempo que atormenta o narrador é também signo de libertação do processo de pensar. O pensamento não serve a nada, nem a ninguém, o pensamento apenas serve a si mesmo. Tem um fim em si mesmo. O pensamento torna-

se acontecimento que arrebatava o ser pensante pois como já dizia o narrador de *Água Viva*, o “*verdadeiro pensamento parece sem autor*”. Deixar-se arrebatado pelo cavalo, é ao mesmo tempo atingir a liberdade do pensamento, atingir o *pensamento-liberdade*. O pensamento tal como o cavalo, um signo persistente na obra clariceana, é libertação de todos os processos de domesticação.

“O que é o cavalo? É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem : deixa-se domesticar mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça - sacudindo a crina como a uma solta cabeleira - mostra que a sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre” (OEN, 44).

O pensamento não se deixa domesticar pela forma, nem pela representação. E mais o pensamento não está a serviço da reconhecimento. A reconhecimento nos leva a reconhecer o mesmo, o mundo das formas que nos cercam. Mas o pensamento busca o diferente, o não-cognoscível, o impensável do pensamento. E isso só é conseguido quando o pensamento se distancia do bom-senso e do senso comum que estão a serviço da reconhecimento. Quando o pensamento pensa o impensável, quando o pensamento pensa o paradoxo é que ele consegue deslocar-se do bom-senso (o sentido correto) e do senso comum (o cognoscível) atingindo uma nova modalidade de pensamento onde paradoxalmente a compreensão é também uma incompreensão:

“Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes. Qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar - meu único nível é viver. Só que agora, agora sei de um segredo. Que já estou esquecendo, ah sinto que já estou esquecendo...” (PSGH, 12)

O paradoxo produz o efeito de estranhamento que desloca o narrador. O deslocamento e a perplexidade produzidos pelo paradoxo levam os nossos sentidos e o nosso pensamento a captar o impossível, ou seja, aquilo que não pode ser sentido e aquilo que não pode ser pensado. Pensar não é codificar o mundo através da reconhecimento, pensar é estranhar o mundo e captar justamente esse estado de estranhamento. Captar por exemplo o paradoxo do tempo quando este afirma simultaneamente suas múltiplas direções. O tempo “*ancestral*” e “*atual*” da barata. O paradoxo também estará presente na própria luta com a linguagem com a qual se depara o narrador do texto. Para captar o indizível da linguagem o narrador se vê fadado a uma longa peregrinação da qual retorna sempre com “*as mãos vazias*”. Porém no universo clariceano a insistência do narrador em captar aquilo que não pode ser captável é que o leva ao encontro e à total identificação com o ‘*non-self*’ presente na epígrafe que abre *A Paixão segundo G. H.*. O indizível só é captado quando o narrador desiste de apreendê-lo pelas formas convencionais de designação do mundo operadas pelo senso comum e do bom senso.

“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 da minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (PSGH, 172).

Entretanto o indizível só pode ser dado pela linguagem e o impensável pelo pensamento. Mas como dizer o indizível?. Como pensar o impensável? Como levar a linguagem e o pensamento além dos seus limites?. A linguagem se aproxima do balbucio, do sussurro, do grito que entram como elementos fundamentais. Como diz o narrador, ele precisará *“traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais”* (PSGH, 17). Ora se não é a linguagem convencional que diz o indizível, se o narrador para se expressar precisa criar uma nova linguagem não terá também que criar um novo pensamento?.

Em *Um Sopro de Vida* o narrador também busca diferenciar duas formas de pensamento, o “pensamento-palavra” e o “pré-pensamento”, um pensamento que depende do signo linguístico para exprimir-se e um pensamento que se liberta da palavra que é considerada apenas “o dejetivo do pensamento”, duas formas que correspondem ao que em *Água Viva* o narrador chamava de “pensamento primário” e o “pensamento liberdade” ou o “pensar-sentir”.

“Meu pensamento, com a enunciação das palavras mentalmente brotando, sem depois eu falar ou escrever - esse meu pensamento de palavras é precedido por uma instantânea visão, sem palavras, do pensamento-palavra que se seguirá, quase imediatamente - diferença espacial de menos de um milímetro. Antes de pensar, pois, eu já pensei. Suponho que o compositor de uma sinfonia tem somente o ‘pensamento antes do pensamento’, o que se vê nessa rapidíssima idéia muda é pouco mais que uma atmosfera? Não. Na verdade é uma atmosfera que, colorida já como o símbolo, me faz sentir o ar da atmosfera de onde vem tudo. O pré-pensamento é em preto e branco. O pensamento com palavras tem cores outras. O pré-pensamento é o pré-instante.. O pré-pensamento é o passado imediato do instante. Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou. Na verdade o pré-pensar é o que nos guia, pois está intimamente ligado à minha muda inconsciência. O pré-pensar não é racional. É quase virgem” (SV, 16-7).

Pré-pensar assim como *pensar-sentir* é também um ato involuntário, nasce de um violento deslocamento do nosso mundo habitual e recognoscível. “Às vezes a sensação de pré-pensar é agônica: é a tortuosa criação que se debate nas trevas e que só se liberta depois de pensar - com palavras” (SV, 17).

Para produzir a diferença, para produzir a sensação de estranhamento, o narrador quer sentir tudo, quer liberar pensamentos-sensações sempre novos. “Eu quero o pensar-sentir hoje e, não tê-lo apenas tido ontem ou ir tê-lo amanhã. Tenho certa pressa em sentir tudo” (SV, 77). O desejo de “sentir tudo” e “hoje” nos conecta com o desejo de sentir tudo de todas as maneiras na poesia de Fernando Pessoa⁴⁷:

⁴⁷ Um importante estudo sobre a produção de um laboratório das sensações na poesia de Fernando Pessoa ao mesmo tempo criando afinidades com o plano conceitual de Gilles Deleuze é o trabalho de José Gil intitulado: *Fernando Pessoa ou a Metafísica das sensações*. Observamos através deste trabalho muitas semelhanças entre o processo de experimentação na poesia de Fernando Pessoa e os romances de Clarice Lispector que analisamos aqui. Os dois buscam através da sua escrita um devir-outro, só que em Fernando Pessoa este processo se dá através da criação dos heterônimos e em Clarice Lispector através da feitiçaria onde o narrador feiticeiro vive sua seqüência de metamorfoses sem fim.

100

*“Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo...”* (Pessoa : 1983, 76).

Ora é a experimentação das sensações na obra clariceana que inaugura um novo pensamento, uma nova forma de perceber o mundo.. Não esqueçamos de G.H, a narradora escultora de *A Paixão* que acaba produzindo um pensamento quase tátil. Da mesma forma que Ângela escreve *“às apalpadelas”* podemos dizer que G.H. pensa às apalpadelas. *“Da escultura, suponho, veio meu jeito de só pensar na hora de pensar, pois eu aprendera a só pensar com as mãos e na hora de usá-las”* (PSGH, 25).

Esta mesma preocupação em experimentar o mundo de diferentes maneiras também está presente em outros textos de Clarice Lispector. Em *O Lustre*, o segundo romance escrito por Clarice Lispector, a protagonista Virgínia, ainda menina, também produz uma infinidade de experimentações que para ela são formas de variar os modos de viver:

“Fazia profundamente ignorante pequenos exercícios e compreensões sobre coisas como andar, olhar para árvores altas, esperar de manhã clara pelo fim da tarde, mas esperar só um instante, acompanhar uma formiga igual às outras no meio de muitas, passear devagar, prestar atenção ao silêncio quase pegando com o ouvido um rumor, respirar depressa, por a mão expectante sobre o coração que não parava, olhar com força para uma pedra, para um pássaro, para o próprio pé, oscilar de olhos fechados, rir alto quando estava sozinha escutar então, abandonar o corpo na cama sem a menor força quase doendo toda de tanto esforço por se anular, experimentar café sem açúcar, olhar o sol até chorar sem dor - o espaço em seguida tonto como antes de uma terrível chuva -, carregar na palma da mão um pouco de rio sem derramar, postar-se debaixo de um mastro para olhar para cima e ficar tonta de si mesma - variando com cuidado o modo de viver” (L, 22).

Já em *Perto do Coração Selvagem* presenciamos também essa avidez pela experimentação das sensações que é, segundo a personagem Joana, uma forma de *“viver largamente”*. *“Por que recusar acontecimentos? Ter muito ao mesmo tempo, sentir de várias maneiras, reconhecer a vida em diversas fontes... Quem poderia impedir a alguém viver largamente”*(PCS, 131).

E é buscando também *“sentir de várias maneiras”* que a personagem Ângela, ser do instante, força dionisiaca celebrando o novo de cada presente na sua avidez pelo inusitado, inventa suas diferentes formas de experimentar o mundo. Observamos aqui como se dá a formação das sinestésias, figuras de linguagem muito presentes na obra clariceana como pudemos ver no capítulo sobre a fuga da escritura. Através de um uso disjuntivo dos órgãos do sentido a personagem consegue captar o indizível da linguagem e o impensável do pensamento, consegue tocar *“as raias do impossível”*:

"Um dos modos de viver mais é o de usar os sentidos num campo que não é propriamente o deles. Por exemplo: eu vejo uma mesa de mármore que é naturalmente para ser visto. Mas eu passo a mão o mais sutilmente possível pela forma da mesa, sinto-lhe o frio, imagino-lhe um cheiro de 'coisa' que o mármore dever ter, cheiro que para nós ultrapassa a barreira do faro e nós não conseguimos senti-lo pelo olfato, só podemos imaginá-lo" (SV, 112-3).

Podemos mesmo dizer que a principal indagação em Um Sopro de Vida é a pergunta que abre o livro de Ângela "Como tornar tudo um sonho acordado?" (SV, 90). Ângela quer pensar o paradoxo das sensações, quer descobrir como sentir tudo de várias maneiras e ao mesmo tempo. Para isso Ângela recorre ao processo de experimentação do sonho onde as contradições do paradoxo se anulam por um dos mecanismos do processo onírico, o efeito de condensação. Segundo Jean Laplanche o mecanismo de condensação no sonho pode se realizar por diversos meios:

"...um elemento (tema, pessoa, etc.) é conservado apenas porque está presente por diversas vezes em diferentes pensamentos do sonho ("sonho nodal"); diversos elementos podem ser reunidos diversos elementos podem ser reunidos numa unidade desarmônica (personagem compósita, por exemplo); ou, ainda, a condensação de diversas imagens pode chegar a atenuar os traços que coincidem, para manter e reforçar apenas o ou os traços comuns" (Laplanche : 1991, 88).

O destaque para as sinestésias e os paradoxos, presentes na escrita clariceana, nos leva a concluir que o segundo meio, ou seja, a reunião dos elementos em um todo desarmônico, torna-se um meio privilegiado por essa escritura. Ela opera uma conjunção e uma transmutação de fluxos, os mais heterogêneos, formando uma linguagem desconexa e dissonante desvinculada de qualquer compromisso com uma continuidade do discursivo, portanto é uma linguagem que se aproxima mais de um balbúcio .

O processo do sonho também nos permite um deslocamento das barreiras físicas do tempo e do espaço criando enfim uma multiplicidade de sensações que arrebatam o sujeito solapando mesmo a sua noção de eu. "Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente" (SV, 13). No processo de experimentação das sensações não existe mais contornos que delimitem um sujeito perceptivo de um lado e do outro o objeto a ser percebido. Quando a personagem olha um objeto ela se dissolve no encontro com ele se fundindo em um mesmo bloco de sensações : "Quando eu olho eu esqueço que eu sou eu, esqueço que tenho um rosto que vibra e transformo-me todo num só forte olhar" (SV, 103).

Porém o projeto da personagem Ângela é ainda mais ambicioso: ela quer produzir um sonho acordado. Deseja transpor os mecanismos do sonho para a realidade. Quer produzir um novo real : "a vida real é um sonho". Um espaço intersticial entre a vigília e o sonho, espaço onde a indefinição dos contornos produz um mundo sempre a deriva. Cria então um efeito de sonambulismo. O mesmo estado de sonambulismo que levava a

feiticeira ao sabá da montanha. E é produzindo este novo espaço-tempo sempre a deriva, uma espécie de terra do nunca encantada, designada aqui como sendo o “atrás do pensamento”, que Ângela constrói seu próprio *plano de imanência* no qual mergulhará para produzir sua escritura e seus *pensamentos-sensações*.

“Eu sou o atrás do pensamento. Escrevo no estado de sonolência, apenas um leve contato do que estou vivendo em mim mesma e também uma vida inter-relacional. Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. E acho certo encanto na liberdade das frases, sem ligar muito para uma aparente desconexão. As frases não têm interferência de tempo. Podiam acontecer tanto no século passado como no século futuro, com pequenas variações superficiais” (SV, 70).

Já é tempo de fazermos aqui referências explícitas à contribuição dada pelo projeto filosófico de Gilles Deleuze e Félix Guattari ao exercício do pensamento. O plano filosófico deleuze-guattariano inaugura um novo modelo, uma nova imagem do pensamento. Na imagem clássica do pensamento, este nasce da busca de uma verdade, existe uma afinidade entre o pensamento e a verdade, e nasce também da boa vontade de um sujeito, um sujeito pensante, que busca e ama o verdadeiro e essa busca torna-se uma inclinação natural do sujeito, o sujeito nasceu para pensar a verdade. É evidente que no decurso de sua vida o sujeito se vê desviado desta busca da verdade pelos fatores externos que intervêm no seu caminho, pela relatividade de verdade imposta pela mutabilidade do mundo sensível, mas mesmo esse empecilho poderá ser superado através de uma vontade férrea e da criação de um método bem elaborado que nos assegure o caminho do conhecimento. Porém Deleuze duvida das boas intenções desse sujeito que busca naturalmente a verdade. Para ele o pensamento não nasce sem algo que force a pensar, algo que violente o sujeito e o force a pensar. Pensar é o resultado de um encontro com algo, um signo, que nos force a pensar. O pensamento que não pensa por violência está preso apenas à reconhecimento do mundo externo. Mas Deleuze quer mais, quer que o pensamento pense o impensável. Assim como o exercício da linguagem em Clarice Lispector que tenta roçar o indizível da própria linguagem.

Mas voltemos à imagem clássica do pensamento. Segundo Deleuze, em Kant por exemplo, o exercício do pensamento pressupõe uma harmonia entre as faculdades (instrumentos que dão ao sujeito o poder de conhecer) do conhecimento para que o sujeito possa chegar a um modelo de reconhecimento denominado senso-comum. Essas faculdades entram em funcionamento por meio de um sujeito que deseja voluntariamente conhecer. É o que acontece no caso das três faculdades ativas do conhecimento : a imaginação, o entendimento e a razão.

“As três faculdades activas (imaginação, entendimento, razão) entram assim numa certa relação, que é função do interesse especulativo. É o entendimento que legisla e julga; mas sob o entendimento, a imaginação sintetiza e esquematiza, a razão raciocina e simboliza, de tal maneira que o conhecimento tenha um máximo de unidade sistemática. Ora, todo o acordo das faculdades entre si define aquilo a que e pode chamar de senso comum (...) um acordo a priori das faculdades ou, mais precisamente, o ‘resultado’ de um tal acordo. Deste ponto de vista, o senso comum aparece, não como um dado psicológico, mas como a condição subjectiva de toda a ‘comunicabilidade’. O conhecimento implica um senso comum, sem o qual não seria comunicável e não poderia aspirar à universabilidade” (Deleuze : 1991, 28-9).

Para Deleuze tal tipo de pensamento apenas transpõe para o racional uma *doxa*, ou seja um conhecimento que é do domínio da opinião. Deleuze porém quer se libertar do senso comum e também do bom senso. O bom senso nos desvia das contradições e do paradoxo do pensamento. O bom senso é o bom sentido, o sentido correto que afirma suas verdades numa única direção. E o senso comum como já vimos, está preso à

reconhecimento. Nem o bom senso e nem o senso comum podem se defrontar com a força do paradoxo que é segundo Deleuze, uma das paixões do pensamento ⁴⁸. Para se defrontar com a violência do paradoxo só um pensamento involuntário, um pensamento que nasça de uma violência, de um estado de arrombamento. E em Deleuze o exercício do pensamento é involuntário, isso quer dizer que o pensamento não está a mercê de nossa vontade de conhecer. O pensamento só funciona em relação com uma força que o faça pensar, força essa que não tem nada a ver com a força de vontade do sujeito em conhecer. As forças não vêm de dentro de um sujeito cognoscente, as forças vêm do de fora do sujeito, do de fora do próprio pensamento. Há algo fora do pensamento, fora da capacidade de reconhecimento do mundo, que força o pensamento a pensar. O pensamento busca um mundo diferente do mundo das significações já dadas e portanto só reconhecidas pelo sujeito cognoscente. Na forma clássica do pensamento a percepção seleciona os objetos que lhe interessam e a inteligência compreende as significações já estabelecidas. Mas o pensamento involuntário não reconhece um mundo já dado, o que é o mesmo, ele cria um mundo novo, produz um diferente. Ora, as forças que se encontram com o pensamento são as forças do caos, forças não formadas, forças virtuais ainda informes. O pensamento tem uma afinidade com o caos. O encontro do caos não pode ser apreendido por faculdades que funcionem harmonicamente. Para apreender a força do caos, a força do diferente rompendo com a função cognitiva do pensamento clássico, Deleuze então propõe um uso disjuntivo das faculdades, um uso discordante delas. Cada faculdade é levada a sua enésima potência e é essa violência que ela comunica às outras faculdades (lembremos do uso disjuntivo das sensações que produzem as sinestésias de Clarice Lispector). Assim como ocorria uma insubordinação do tempo, podemos dizer também que as faculdades saíram dos seus eixos, se defrontam com o impossível, com o inefável, ultrapassam seus próprios limites de conhecimentos.

“Em vez de todas as faculdades convergirem e contribuírem para o esforço comum de reconhecer um objeto, assiste-se a um esforço divergente, sendo cada uma colocada em presença de seu ‘próprio’, daquilo que a concerne essencialmente. Discórdia das faculdades, cadeia de força e pavio de pólvora, em que cada uma enfrenta seu limite e só recebe da outra (ou só comunica à outra) uma violência que a coloca em face de seu elemento próprio, como de seu disparate ou de se incomparável” (Deleuze : 1988, 233).

Deleuze quer se libertar portanto da idéia de que o pensamento é fruto do exercício natural de uma faculdade em harmonia com as outras. O pensamento é forçado a funcionar e mesmo as faculdades só são forçadas a funcionar porque entram em contato

⁴⁸ *“Os paradoxos só são recreações quando os consideramos como iniciativas do pensamento; não quando os consideramos como ‘a paixão do pensamento’, descobrindo o que não pode ser senão pensado, o que não pode ser senão falado, que é também o inefável e o impensável, vazio mental, Aion (...) A força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição. O princípio de contradição se aplica ao real e ao possível, mas não ao impossível do qual deriva, isto é, aos paradoxos ou antes ao que representam os paradoxos” (Deleuze : 1974, 77)*

com o caos. E é o contato com o caos, ou seja as diferentes formas de entrar em contato com o caos, que vão peculiarizar as diferentes formas de pensar, que para Deleuze, se constituem seja no exercício da filosofia, seja no exercício da artes, seja no exercício do pensamento. *"Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações, e um desses pensamentos não é melhor que o outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente pensado"* (Deleuze & Guattari : 1992, 254). O caos não é somente algo perigoso ou negativo na filosofia de Deleuze. É claro que é preciso certa prudência na nossa relação com o caos para não nos dissolvermos completamente no encontro com uma linha absoluta de morte, mas o caos é também como diz Félix Guattari *"o portador virtual de uma complexificação infinita"* (Guattari, 1992, 78). O caos tem uma potência em desmanchar formas pré-estabelecidas, em fazer ruir o lugar comum do mundo e da linguagem.

"Define-se o caos, menos por sua desordem, que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É um velocidade infinita de nascimento e esvanecimento" (Deleuze & Guattari : 1992, 153).

Ele é a fonte na qual mergulha o pensamento, seja através da filosofia, da arte ou da ciência; na busca do diferente, da força de um novo sempre inusitado, o mesmo inusitado que produzia as sensações de estranhamento do mundo que analisamos nos textos de Clarice Lispector. É nessa potencialidade em desmanchar as formas que a filosofia, a arte e a ciência irão operar, porém com procedimentos totalmente diferentes mas sempre tentando extrair do caos um mínimo de *consistência*. A filosofia traça sobre o caos um plano de imanência do qual extrai seus conceitos, a ciência traça sobre o caos um plano de referência do qual extrai funções ou preposições e a arte traça sobre o caos um plano de composição do quais quer extrair as sensações, ou seja perceptos e afectos puros.

"O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes sob a ação dos personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas que define sempre estados de coisas, funções ou proposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas sob a ação das figuras estéticas" (Deleuze & Guattari : 1992, 253).

Deleuze define a filosofia como uma arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos. Mas o que é exatamente um conceito?

“O conceito é um incorporal, embora se encarne ou se efetue nos corpos. Mas, justamente, não se confunde com os estado de coisas no qual se efetua. Não tem coordenadas espaço temporais, mas apenas ordenadas intensivas. Não tem energia, mas somente intensidades, é anergético (a energia não é a intensidade, mas a maneira como esta se desenrola e se anula num estado de coisas extensivo). O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa. É um Acontecimento puro, uma hecceidade, uma entidade (...) O conceito define-se pela inseparabilidade de um número finito de componentes heterogêneos percorridos por um ponto em sobrevôo absoluto, à velocidade infinita” (Deleuze & Guattari : 1992, 33).

Ora quando colocamos que a filosofia dá uma consistência ao caos através da criação do conceito, isso não quer dizer necessariamente que a filosofia imponha uma forma ao caos. A menos que possamos pensar paradoxalmente em uma forma sem limite, uma forma disforme, um contorno irregular, uma totalidade fragmentária. A consistência implica na coexistência virtual de séries divergentes, dos elementos mais heterogêneos. A consistência está em relação com um plano de consistência ou plano de imanência que se opõe ao plano de organização onde estão as formas. É também importante destacarmos que o plano de consistência e o plano de organização não tem qualquer relação de preexistência ou de causalidade. Um não pára de desmanchar o outro e os dois apenas se relacionam em um perpétuo movimento de territorialização e desterritorialização.

“De modo que o plano de organização não pára de trabalhar o plano de consistência, tentando sempre tapar as linhas de fuga, parar ou interromper os movimentos de desterritorialização, lastreá-los, reestratificá-los, reconstituir formas e sujeitos em profundidade. Inversamente, o plano de consistência não pára de se extrair do plano de organização, de levar partículas a fugirem para fora dos extratos, de embaralhar as formas a golpe de velocidade ou lentidão, de quebrar as funções à força de agenciamentos, de microagenciamentos.” (Deleuze & Guattari : 1997, 60, v. 4).

Já que estamos trabalhando também no domínio da arte devemos acentuar como se constituem os blocos de sensações ou os meios pelos quais a arte lida com o caos. O bloco de sensações é o conjunto de afectos e perceptos que captamos na obra de arte. Mas um percepto é diferente de uma percepção. A percepção é o que dá ao sujeito o mundo das objetos, das coisas, das imagens. O percepto não nos dá as coisas, ele nos dá a própria sensação. O valor de uma arte como a pintura não está em reproduzir uma paisagem, mas captar o invisível da paisagem que não pode ser observado e não ser pela obra de arte. Captar por exemplo o percepto na beleza dos girassóis de Van Gogh, e não a sua representabilidade. Da mesma forma que o percepto não remete a um objeto do mundo a ser percebido por um sujeito, os afectos também não são sentimentos, emoções nem as lembranças de um sujeito. Eles transbordam o próprio sujeito, são que o chamamos em outra ocasião de *devenir*. Sentimentos e emoções são processos vividos nas dimensões psicológicas da estrutura de um sujeito. Mas o *devenir* não, ele arrasta o próprio sujeito no encontros com forças e potências que se encontram além do próprio sujeito.

“Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou affectões, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmo e excedem qualquer vivido (...) A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais : ela existe em si” (Deleuze & Guattari : 1992, 213).

Mesmo na arte do romance, o romance é um monumento da sensação e não a memória de coisas vividas. Deleuze não se cansa de dizer que nunca escrevemos com nossas percepções ou affectões ou com nossas lembranças, mesmo na arte do romance de Proust:

“Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). É verdade que toda obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente. A música está cheia disso. Para tanto é preciso não memória, mas um material complexo que nas se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons : ‘Memória eu te odeio’. Só se atinge o percepto ou o afecto como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que os experimentam ou experimentaram: Combray, como jamais foi vivido, como não é nem será vivido, Combray como catedral ou monumento” (Deleuze & Guattari : 1992, 218).

Não queremos aqui esgotar através desse modesto esboço todo a gênese de um novo pensamento, uma máquina pensante produzida pela parceria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que passa por toda a construção da obra de Deleuze, desde os primeiros até seus últimos textos, toda uma obra construída ao longo de anos e cujo resultado são obras realmente instigantes como *Lógica do Sentido*, *Diferença e Repetição*, *Mil Platôs* e *O que é filosofia*. Procuramos apenas apontar alguns elementos na filosofia de Deleuze e Guattari que descontroem o mundo da Representação do qual se nutria o pensamento clássico. Esses elementos nos servem para buscarmos as aproximações com os procedimentos utilizados por Clarice Lispector em sua obra para produzir também uma arte que procura cada vez mais se distanciar da representação, do figurativo. Sempre levando em conta aquela perspectiva curiosa que leva autores que nunca se conheceram a terem as mesmas preocupações, a captarem um mesmo bloco e recriá-lo dentro dos seus domínios específicos seja na arte, seja na filosofia. Percebemos o autor aí não como o verdadeiro sujeito de sua obra, mas como um invólucro por onde perpassam *“as potências diabólicas de um futuro enquanto campo ainda virtual”*.

Em Clarice Lispector também podemos encontrar o combate à idéia de representação. Porém Clarice Lispector operando no domínio da arte ao conjugar juntos os verbos pensar e sentir constrói uma nova forma de pensamento que é toda sua. Clarice

Lispector traça também seu próprio campo de imanência para o exercício do pensamento. Como vimos ela produz um espaço intersticial entre o sono e a vigília, entre a loucura e a sensatez, entre o sonho e a realidade, espaço que ela procura localizar em *um "atrás do pensamento"*. Neste novo espaço-tempo que não pára de se deslocar Clarice arranca os perceptos e os afectos com os quais constrói sua escritura e exerce seu pensamento. Esse espaço-tempo é seu contato com o caos com o qual tenta a todo momento lidar mas com certa prudência. Podemos mesmo dizer que Clarice é uma especialista em lidar com o caos. Sabe tirar o máximo desse contato e consegue escapar sempre ilesa. Podemos também transferir para o universo clariceano a pergunta que Deleuze retira da filosofia de Spinoza: quanto pode um corpo?. No caso de Clarice sua pergunta seria : como tirar o máximo de si mesmo sem passar de uma vez por todas para um lado de lá sem retorno?. É claro que neste processo, ao retornar do lado de lá, o narrador sempre traz alguns arranhões e algumas cicatrizes mas esse é o preço que paga por sair do lugar comum do pensamento e da linguagem, são ossos do ofício de escritor.

Assim o objeto 'arte' sempre se torna um pouco maculado pela presença de suor, de sangue e de gritos. Porém como diz a própria autora *"arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação"* (DM, 496). Clarice cita como exemplo as relações entre os desenhos das crianças e o trabalho de um pintor como Picasso. As crianças podem até pintar como Picasso mas o que produzem ainda não é uma obra de arte. É preciso que o artista se torne inocente, criança e que não que ele seja uma criança. *"A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente"* (DM, 497). A arte não tem nenhuma relação natural com a pureza. E o artista não é um inocente, ele torna-se inocente *"E a arte, imagino, não é inocência, é tornar-se inocente"* (DM, 496). A arte é processo, é devir.

Torna-se necessário libertar também o pensamento-sensação de qualquer ranço utilitário. *"Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário : sou sozinha, eu e minha liberdade"* (DM, 27).

É preciso lutar contra o senso comum e o bom senso para termos uma realidade inventada da forma como ninguém jamais a teve. O exercício do pensamento já não pode ser apenas um ato de reconhecimento.

"Sobretudo nisso de pensar tudo era impossível. Por exemplo, às vezes tinha uma idéia e surpreendida refletia: por que não pensei isto antes?. Não era a mesma coisa que ver subitamente um cortezinho na mesa e dizer: ora, eu não tinha visto! Não era... Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar" (PCS, 36).

Porém para que nasça esse desejo de libertação é preciso que o artista seja jogado a todo momento no encontro com o mundo convencional e utilitário. Por exemplo : o mundo de uma senhora burguesa, ex-mulher de diplomata e mãe de dois filhos. O artista não é um ser puro, privilegiado, que nasce com os *"sentidos libertos do utilitarismo"*. Não, o artista é aquele que se bate a todo momento arduamente com a realidade

convencional e que em determinado momento numa espécie de *movimento histórico*⁴⁹ consegue abrir uma *porta de saída* que lhe instala no inusitado. Assim apesar de seu esforço voluntário em transpor as portas do convencional, o artista nunca é totalmente senhor do seu processo. Da mesma forma que o que o leva a se debater contra o convencional não é a sua boa vontade mais um estado de inquietude, uma sensação de deslocamento, de estranheza que atravessa o mundo que o cerca. Deslocamentos esses que podem ser causados desde o contato com um elemento simples como uma rosa até o imprevisível encontro com uma barata no quarto da ex-empregada.

O artista, através da arte, tenta realmente transcender o convencional tentando captar as puras sensações que excedem o vivido: os afectos e os perceptos puros. Ou seja ver o que não se vê, ouvir o que não se ouve, sentir o que não se sente. Levar cada sensação além do limite da sua própria capacidade. Porém o acesso a um bloco puro de sensações não é um exercício natural. É preciso produzir o artifício, "*um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu*" (AV, 24-5). Para isso é necessário entretanto que o artista tenha um bom conhecimento dos limites convencionais de cada sensação. É por conhecer bem os limites de um exercício utilitário das nossas sensações que irrompe no artista um descontentamento, uma sensação de inquietude com esse exercício. E para arrancar o afecto dos sentimentos e emoções, para arrancar o percepto das percepções do mundo convencional, é preciso que o artista se arrisque a entrar em contato com o caos.

Para fugir do mundo artístico ligado à representação e ao figurativo Clarice busca recursos na música. Assim se a escritura buscava se aproximar da música também o pensamento se aproxima do modelo musical. Produz uma escrita e um pensamento que se aproximam do modelo musical. "*Bem atrás o pensamento tenho um fundo musical*" (AV, 51). É assim que Joana em *Perto do Coração Selvagem* "*não pensava pensamentos, porém música*" (PCS, 66). Tal como a escritura o pensamento se acopla à música e se deixa contaminar por ela :

"A música era da mesma categoria do pensamento, ambos vibravam no mesmo movimento e espécie. Da mesma qualidade do pensamento tão íntimo que ao ouvi-la, este se revelava. Do pensamento tão íntimo que ouvindo alguém repetir as ligeiras nuances dos sons, Joana se surpreendia como se fora invadida e espalhada. Deixava até de sentir a harmonia quando esta se popularizava - não era mais sua. Ou mesmo quando a escutava várias vezes, o que destruía a semelhança : porque seu pensamento

⁴⁹ "...os movimentos históricos de um animal preso tinham como intenção libertar, por meio de um desses movimentos, a coisa ignorada que o estava prendendo - a ignorância do movimento único, exato e libertador era o que tornava um animal histórico: ele apelava para o descontrolo - durante o sábio descontrolo de Lóri ela tivera para si mesma agora as vantagens libertadoras vindas de sua vida mais primitiva e animal : apelara histericamente para tantos sentimentos contraditórios e violentos que o sentimento libertador terminara desprendendo-a da rede, na sua ignorância animal ela não sabia sequer como..." (LP, 22).

jamais se repetia, enquanto a música podia se renovar igual a si própria - o pensamento só era igual a música se criando. Joana não se identificava com todos os sons. Só com aqueles puros, onde o que amava não era trágico nem cômico” (PCS, 40)

Através da invenção de um pensamento musical Clarice Lispector rompe com todas as imagens do pensamento clássico. Esse novo pensamento se produz no encontro com os elementos mais heterogêneos que fazem dele um pensamento aberto e polifônico. Ele permite a Joana “*pensar e sentir em vários caminhos diversos, simultaneamente*”(PCS, 43). Assim ele não é um pensamento de direção única mas um pensamento que Virgínia em *O Lustre* utiliza para percorrer todas as direções.

“Ela podia pensar em todos os sentidos; fechando os olhos dirigia dentro do corpo um pensamento da qualidade do que nasce de baixo para cima ou senão do que percorre correndo o espaço aberto - isso não era palavra ou conteúdo mas o próprio modo de pensar orientado-se. Seria isto pensar profundamente - não ter sequer um pensamento a trazer à superfície...” (L, 53).

Esse novo pensamento já não pressupõe estruturas preexistentes, nem estruturas gerais nas quais se insira um pensamento particular. Ele cria suas próprias possibilidades, seus próprios objetos a pensar e sua própria forma cada vez que ganha a expressão. Ele é um universo em perpétua expansão. É um pensamento experimental e não um pensamento analítico. Seu objetivo nunca é descobrir ou resgatar o real mas a todo momento produzi-lo. Um pensamento que jamais se repete, um pensamento que só se constrói quando produz suas próprias variações.

Na medida em que se aproxima da música esse pensar exige também um sentir. Transforma-se em um *pensamento-sensação* que tem portanto uma incarnação corpórea. Experiência tão corpórea que às vezes chega a irromper numa sensação física como um desmaio. Mas é ao mesmo tempo um pensamento sem autor. Pois como já dizia Ângela em *Um Sopro de Vida* o ato de pensar esvazia o lugar do sujeito. “*Ao pensar verdadeiramente eu me esvazio*” (SV, 51). O exercício do pensamento nos romances de Clarice Lispector é um acontecimento que acaba por arrastar o sujeito pensante às vezes transformando-o no próprio pensamento.

“É que às vezes ela pensava pensamentos tão adelgaçados que eles subitamente se quebravam no meio antes de chegar ao fim. E porque eram tão finos, mesmo sem completá-los ela os conhecia de uma só vez. Embora jamais pudesse pensá-los de novo, indicá-los com uma palavra sequer. Como não sabia transmiti-los a Daniel, ele sempre ganhava nas conversas. De algum modo misterioso seus desmaios ligavam-se a isso: às vezes ela sentia um pensamento fino tão intenso que ela própria era o pensamento e, como se quebrava, interrompia-se num desmaio” (L, 36-7).

Em sua biografia sobre Clarice Lispector, Nádia Batella Gotlib recorta um comentário crítico muito interessante feito pelo escritor Lúcio Cardoso, que foi também amigo pessoal de Clarice Lispector:

“Clarice devora-se a si mesma, procurando incorporar ao seu dom de descoberta, essa novidade na sensação. Não situa seres : arrola máquinas de sentir. Não há personagens: há maneiras de Clarice inventar. Suas sensações, todas de alto talento, repousam numa mecânica única - a da surpresa. Ela nos atinge por esse novo, que faisca à base de seu engenho. Clarice não delata, não conta, não narra e nem desenha - ela esburaca um túnel onde de repente repõe o objeto perseguido em sua essência inesperada” (Gotlib : 1995, 247).

Na leitura de Lúcio Cardoso, Clarice Lispector produz *máquinas de sentir*. Clarice Lispector é uma experimentadora das sensações com as quais cria o efeito de estranhamento que perpassa seus textos. Mas não podemos esquecer que no universo clariceano o sentir também se conjuga com um pensar. O pensar já não pode se opor ao sentir. É através da experimentação das sensações que o narrador consegue deslocar o próprio pensamento. O pensamento só se irrompe através e graças a experimentação das sensações. Assim podemos dizer mais, Clarice não só produz máquinas de sentir como também produz máquinas de pensar, máquinas de *pensar-sentir* que estão sempre deslocando os *pensamentos-sensações* cujo resultado inusitado surpreende mesmo o narrador já que ele nunca é senhor do processo que o atravessa.

“O principal a que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto; estremecer diante do que nunca foi dito por mim” (SV, 70).

“O caos de novo se prepara como instrumentos musicais que se afinam antes de começar a música eletrônica. Estou improvisando e a beleza do que improvisado é fuga.”

(Clarice Lispector, *Água Viva*, p. 52).

“E há também às vezes a exasperação do atonal, que é de uma alegria profunda: o atonal exasperado é o vôo se alçando - a natureza é o atonal exasperado, foi assim que os mundos se formaram : o atonal exasperou-se”.

(Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, p.137).

“A música me ensina profundamente uma audácia no mundo de sentir-se a si mesmo. Eu busco a desordem, eu busco o primitivo estado de caos. É nele que me sinto viver. Preciso da escuridão que implore, da receptividade das mais primeiras formas de querer”.

(Clarice Lispector, *Um sopro de Vida*, p. 84).

Conclusão ou acordes finais de uma arte da fuga.

Como já vimos uma literatura menor constitui-se em uma produção de variações que fazem do exercício da escrita um desvio, uma subversão do uso padrão da língua, do standard, do cânone literário. Também na música a composição da *fuga* se desvia de um *cânone*. Na definição do crítico Roland de Candé, o cânone é um tipo de composição musical que ainda está atrelado à idéia de regra:

“Em grego, Kannôn significa ‘regra’ e empregamo-lo no mesmo sentido quando falamos num ‘cânone de beleza’. Na música polifônica, o cânone é a forma mais rigorosa de imitação, a que respeita a ‘regra’: o mesmo tema, nota por nota, é executado por todas as vozes que se deslocam, segundo uma indicação precisa” (Candé : s.d., 279).

Ora, vemos que mesmo o cânone tem uma relação com a polifonia construindo também uma beleza harmônica. Só que o cânone submete as vozes a uma repetição, uma variação do mesmo, um eterno retorno do mesmo. O cânone tem também uma relação com a fuga já que os dois trabalham com a polifonia de vozes, mas na fuga a variação se afirma mais plenamente e o que retorna é um mesmo da variação. Ainda segundo Candé, a fuga é :

“Forma que provém do cânone; mas é ao mesmo tempo mais livre e mais erudita. Reconhece-se nas vozes que ‘entram’ umas a seguir às outras sobre um mesmo tema (chamado ‘sujeito’) (...) Chama-se ‘exposição’ a apresentação do sujeito nas diferentes vozes, acompanhado, geralmente, de um tema secundário, chamado ‘contra-sujeito’. Há várias exposições por episódios mais livres, chamados ‘divertissements’. A última exposição chama-se ‘stretta’ (do italiano stretto : cerrado), porque as vozes entram em intervalos apertados cerrando-se umas contra as outras” (Candé : s.d., 55).

Como exemplo podemos recorrer às fugas de Johann Sebastian Bach onde o tema “é dobrado sobre si mesmo, multiplica-se, sobrepõe-se a si próprio. A riqueza dessas formas é infinita” (Candé : s.d., 75). A “Arte da Fuga”, obra inacabada de Bach, é considerada a perfeita combinação entre arte e técnica na utilização do contraponto musical.

No decorrer de nosso trabalho ressaltamos por diversas vezes a presença de elementos do modelo musical na escritura clariceana. Mesmo em um texto como *A hora da estrela* há uma extensa dedicatória a músicos de todos os tempos feita pelo autor que

se identifica provocativamente: “na verdade Clarice Lispector”⁵⁰. Pudemos acompanhar também como a escritura clariceana privilegiando os processos de variação constrói assim um escritura de *fuga*. A escritura ao se apossar de domínios como a pintura e a música se distanciava da Representação e constituía uma arte que buscava captar as composições de sensações tentando ao mesmo tempo pintar música: “Minha resposta é : *pintar um afresco em adaggio*” (AV, 48).

Entretanto no universo clariceano uma arte abstrata nunca se contrapõe ao real. Uma arte abstrata não é uma representação direta do mundo, não nos convida a reconhecermos no signos da arte as impressões do mundo, mas ela cria um novo bloco de sensações que também não deixa de ser real. “*Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu*” (DM, 340).

Através da produção de variações a arte portanto inventava um novo real assim como a escritura produzia uma nova linguagem. Recapitulemos rapidamente como se davam essas variações na escritura, nos corpos, no tempo e no pensamento. A escrita era povoada por uma língua *it*, o *canto do it* aberto a todos os processos de experimentação onde o autor podia escrever “*redondo, enovelado e tépido*”. Onde as palavras tinham “*um sentido quase que só corpóreo*”. O objetivo dessa linguagem já não podia ser mais apenas comunicar. Comunicar é partilhar de um código comum, de um exercício padrão da linguagem, falar é deixar se assujeitar pela linguagem e o exercício da literatura almeja ser um exercício singular da linguagem. O escritor não desejava apenas compartilhar uma visão de mundo, ele desejava mais, desejava “*sensibilizar a língua para que ela tremas e estremeça e meu terremoto abra fendas assustadoras nessa língua livre - mas eu preso e em processo de que não tomo consciência e ele segue sem mim*” (SV, 87). Portanto o escritor também já não era mais o sujeito da linguagem. E se ele não era mais sujeito é porque o ato de escrever é uma linha de feiticeira que joga o corpo do escritor em um processo de metamorfoses sem fim. “*No inferno o corpo não me delimita*”. O narrador tornou-se caleidoscópico. Vivia uma “*necessidade de fluir, jamais parar de fluir*”. Se a escrita se distanciava de um uso padrão e se o escritor ao escrever estava preso em um processo do qual já não era mais sujeito era preciso que também inseríssemos nesse cenário um nova leitura do tempo, era preciso criar um novo tempo. “*Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar*

⁵⁰ “*Pois que dedico esta coisa ai ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós. (...) Dedico-me à tempestade de Beethoven. A vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À ‘Morte e Transfiguração’, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos - a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em : eu*” (HE, 21).

palavras para que o tempo se faça"(AV, 21). O tempo já não era mais o tempo sucessivo, sua velocidade já não podia ser demarcada pelo relógio. O tempo tornava-se um tempo-espaco livre e descontínuo, um tempo musical flutuante no qual o escritor se deslocava percorrendo livremente todas as direções. E por fim o pensamento também não possuía um sujeito pensante, o pensamento tornou-se "*sem autor*". O pensamento também já não mais se opunha à sensação, tornou-se um "*pensar-sentir*". Um pensamento que como a escritura só encontrava referências na música.

Assim escrever, ser, viver o tempo e pensar são também verbos que no universo clariceano se misturam, se conjugam conjuntamente. Produzir variações na escritura é submeter o seu corpo, o pensamento e também o tempo a uma série de variações. Escrever para Clarice Lispector é sobretudo viver já que viver e escrever seguem um mesmo fluxo.

"Escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio" (Borelli : 1981, 24).

No universo clariceano viver, "*viver largamente*", é criar linhas de variação, produzir o diferente, compor uma *arte da fuga*. Produzir a todo momento estados de *estranhamento* que estão sempre deslocando o sujeito na direção das linhas de fuga.

"E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida" (AV, 89).

Mas uma arte da fuga não é composta só de variações. Uma arte da fuga tem uma estrita relação com a *diferença* e a *repetição*. As variações incidem sobre um mesmo tema que retorna criando assim uma espécie de ritornelo. Da mesma forma que o narrador nos textos clariceanos precisa às vezes se refugiar em pequenos trechos figurativos. A fuga tem uma relação com o caos e o narrador sabe que é preciso prudência para lidarmos com o caos. Assim em certos momentos retorna o desejo do narrador de captar através da palavra o sentido último que encerrará sua trajetória, ou então o desejo de encontrar em si um pequeno núcleo imutável, o que só aconteceria se pudesse também fixar o tempo para captar uma essência ou então o desejo de pensar algo que possa produzir definitivamente uma certa ordem no seu mundo caótico e instável. E é esse uso da escritura, dos corpos, do pensamento e do tempo que chamamos de *desejo de essência*. "*Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real*" (AV, 17).

Temos aqui o guerreiro cansado do campo de batalhas, a sacerdotiza que se refugia nos ciclos. Esse desejo se baterá a todo tempo na produção da escritura clariceana porém tudo aquilo que se repete pelo esforço da repetição acaba por criar um diferente pois "*...a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa*" (DM, 254). Como na fuga o que retorna, retorna sempre para mais uma vez buscar a variação, para afirmar o

diferente. Pois se o narrador quer uma essência, um tempo fixo e uma escrita e um pensamento que lhe dê o sentido último do mundo, ele paradoxalmente deseja também o fluxo. “*E quero o fluxo*” (AV, 20). E o fluxo é o processo de vir a ser das coisas, do mundo, do tempo e do próprio narrador. “*Como se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação : a ser? e no entanto não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo?*” (PSGH, 9).

Assim podemos dizer que o tema cantado pelo autor que sempre retorna é o desejo de uma essência. O *desejo de essência* é o contraponto musical do *desejo do fluxo*. O desejo da essência é o que sempre retorna mas retorna para reativar a impossibilidade de capturar o eu o que leva a linguagem mais uma vez a um deslocamento, uma eterna busca onde o lugar nunca é o lugar do mesmo. As variações incidem sobre o ritornelo melódico arrastando-o para um não lugar e um não tempo. A cada vez que o tema retorna ele é sacudido pela variação, a escrita, o sujeito, o tempo e o pensamento são deslocados num processo errante onde o sentido último nunca é apreendido.

A linguagem embora tanja o indizível nunca oferece um sentido último que possa explicar o seu próprio processo. E o tempo sucessivo também passa sem que o autor possa detê-lo, quanto ao não tempo, bem este é povoado por acontecimentos nômades que não param também de se deslocar. E quanto ao pensamento, já que ele exige um sentir, e sentimos sempre de uma forma diferente, bem através dele o autor também não poderá chegar ao fim de sua trajetória.

Em *Água Viva* por exemplo como pudemos observar a busca inicial do narrador é a tentativa de capturar a essência das coisas e a essência do próprio tempo. “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa” (AV, 13). Mas por outro lado o narrador deseja também a “*desarticulação*”, além disso sabe que a essência nunca é capturável, a essência múltipla e mutante resiste a ser capturada em uma única forma.

“*Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração - eu que ambiciono beber água na nascente da fonte - eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito*” (AV, 21).

Em *A Paixão segundo G.H.*, o corpo do narrador se debatia todo tempo entre o desejo de se entregar às metamorfoses ou se refugiar no *tripé estável* da terceira perna. “*Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar*” (PSGH, 8). Assim mesmo após o encontro com a barata que o arrasta a uma *despersonalização*, o corpo do narrador ainda está dividido entre o desejo do fluxo e a segurança de uma essência.

“*Mas sei que ao mesmo tempo quero e não quero mais me conter. 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. E isso me dá o direito maior: o de errar" (PSGH, 142).

Já em *Um Sopro de Vida* o exercício do contraponto musical se elabora ainda mais através das vozes de dois narradores: o Autor e Ângela que opõem a todo momento suas escrituras. "*Ângela é uma curva em interminável espiral. Eu sou reto, escrevo triangularmente e piramidalmente*". Ângela é "*fugaz demais para ser definida*", é "*intuitiva*" e "*esta liberta do equilíbrio que para ela é desnecessário*". O Autor já se define como "*equilibrado e sensato*", "*lógico*" e preso "*dentro de uma estreita gaiola de higiene mental*". O canto do Autor é a voz grave, pesada, presa pela força gravitacional ao elemento terra; voz que se contrapõe à voz aguda e ligeira de Ângela que solta no ar ameaça atravessar todas as barreiras. Com sua liberdade Ângela escandaliza o Autor que tenta a custo detê-la. Porém mesmo uma personagem tão esquiva como Ângela tem recaídas nas quais procura deter o tempo e se refugiar no mundo das formas, das essências. "*Às vezes ela perde a coragem, desanima diante da constante mutabilidade da vida. Ela coexiste com o tempo*" (SV, 49).

São os momentos em que a força do caos ameaça com tal força a personagem que é preciso produzir um mínimo de apoio para que a velocidade do tempo não leve a personagem para uma linha de loucura ou de morte. É a noite de repouso da guerreira. Os guerreiros sempre sabem qual é o momento de recuar para depois voltar a atacar. Aliás a resposta última também não serve para o exercício da escrita. O narrador só escreve porque não entende, porque não tem a resposta última do mundo e da sua própria essência. A resposta última quando alcançada torna-se inútil. "*E quando tiver anotado o meu segredo de ser - jogarei fora como se fosse ao mar*" (AV, 27).

O exercício da escrita é um perambular incessante no qual o sentido último do mundo está sempre escapando. E é por isso que o exercício da escrita está vedado ao professor, um dos personagens de *A Maçã no Escuro*. "*Não poderia! saltou o professor, aí é que está! não poderia porque tenho todas as soluções! já sei como resolver tudo! Não sei como sair desse impasse! Para tudo, disse ele abrindo os braços em perplexidade, para tudo eu sei uma resposta!*" (ME, 163).

A solução para o professor talvez estivesse em tomar o próprio impasse de ter todas as respostas como tema de indagação nos seus romances mas para isso também seria necessário que o romance também não fosse mais apenas um espaço de representação, o autor teria que dobrar o romance sobre si mesmo de forma que tomasse como tema seu próprio processo de produção, como ocorre na própria obra clariceana. Mas é claro que para o professor tal caminho seria impensável assim como o é para a personagem Vitória que "*vive como se tivesse encontrado uma chave*". Assim mesmo o pretense exercício literário de Vitória se reduz a uma mera coletânea de provérbios e pensamentos que ela teria aprendido no seu cotidiano através do "*livro aberto a vida*". Partilhando de um mesmo mundo sempre cristalizado para eles será impossível escrever como quem pega "*a maçã no escuro*". Essa nova experimentação da escrita exige que o olhar do narrador já não tenha mais uma função óptica, ele produz aquilo que Deleuze designa como sendo a

função háptica do olhar. A função ótica do olhar ainda está presa à arte da representação enquanto que na função háptica o olhar desterritorializa o tato, assim como o tato desterritorializa o olhar. A mão já não se subordina ao olhar do escritor. Os órgãos dos sentidos transcendem seus limites. O olho é convidado a tocar assim como a mão é convidada a olhar. Ou seja, experimentar as sensações conduzindo o olhar da escrita a uma sensação tátil e a sensação tátil a um olhar. Produzir as variações das sensações que fazem da escrita um processo de experimentação que acabará por conduzi-la à música.

Por sua força de desterritorialização, mesmo no plano conceitual deleuze-guattariano a música tem lugar proeminente. *"Ora, parece que a música tem uma força desterritorializante muito maior, muito mais intensa e coletiva ao mesmo tempo, e a voz igualmente, uma potência de ser desterritorializada muito maior"* (Deleuze & Guattari : 1997, 103, v.4). Aliás é também da música que Deleuze retira conceitos como *modo menor, ritornelo, tempo estriado e tempo liso* com os quais constrói sua própria operação conceitual. A música tem estrita relação com o *dever-imperceptível* para onde se precipitam todos os devires. O *dever imperceptível* é *anorgânico, indiscernível e impessoal*, ou seja ele não cansa de desfazer as formas do organismo, do significante e do sujeito captando as singularidades nômades para as quais se direciona a música. As formas se desfazem em variações sobre um plano de *composição* ou *consistência* habitado pelas *hecceidades*, por puras relações de movimento e lentidão das coisas se fazendo e se desfazendo. Mas mesmo neste plano também será preciso compor um contraponto, produzir um pequeno ritornelo, guardar um mínimo de organismo para não se desfazer totalmente em uma linha de morte.

"Mas, ainda aqui, quanta prudência é necessária para que o plano de consistência não se torne um puro plano de abolição, ou de morte. Não será preciso guardar um mínimo de estratos, um mínimo de formas e de funções, um mínimo de sujeito para dele extrair materiais, afectos, agenciamentos?" (Deleuze & Guattari : 1997, 60, v. 4).

A música se constrói em uma relação com o ritornelo onde ela não pára de desfazer em variações aquilo que o ritornelo faz retornar. No seu plano de composição a música se opõe ao plano de organização do ritornelo. Mas os dois funcionam conjuntamente através dos movimentos de territorialização e desterritorialização:

"Não dizemos absolutamente que o ritornelo seja a origem da música, ou que a música comece com ele. Não se sabe muito bem quando começa a música. O ritornelo seria antes um meio de impedir, de conjurar a música ou de poder ficar sem ela. Mas a música existe porque o ritornelo existe também, porque a música toma, apodera-se do ritornelo como conteúdo numa forma de expressão, porque faz bloco com ele para arrastá-lo para outro lugar. O ritornelo de criança, que não é música, faz bloco com o dever-criança da música: uma vez mais foi necessária essa composição assimétrica. 'Ah vous dirais-je maman' em Mozart, os ritornelos de Mozart. Tema em Dó seguido de doze variações: não só cada nota do tema é duplicada, mas o tema duplica-se no

interior. A música submete o ritornelo a esse tratamento muito especial de diagonal ou da transversal, ela o arranca de sua territorialidade. A música é a operação ativa, criadora, que consiste em desterritorializar o ritornelo. Enquanto que o ritornelo é essencialmente territorial, territorializante ou reterritorializante, a música faz dele um conteúdo desterritorializado para uma forma de expressão desterritorializante” (Deleuze & Guattari: 1997, 100-1, v. 4).

Para combater a Representação tanto na filosofia como na arte, Gilles Deleuze e Félix Guattari, bem como Clarice Lispector buscaram referências no modelo musical criando uma espécie de *pensamento rizomático* que parte em direção das *variações* cada vez mais proliferando suas conexões com os elementos mais heterogêneos. Esse pensamento experimental como pudemos ver, se opõe a todas as imagens clássicas do pensamento que ao invés do *rizoma* produz estruturas arborescentes onde as todas bifurcações conduzem sempre a um mesmo ponto. Porém cada autor operou dentro do seu domínio específico de pensamento, Deleuze e Guattari no seu processo de criação dos conceitos e Clarice Lispector no seu laboratório experimental onde o *pensar-sentir* desloca a cada vez novos perceptos e afectos.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de Clarice Lispector e as respectivas abreviaturas utilizadas.

- AV- *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
 BF- *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
 CS- *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
 DM- *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
 FC- *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
 HE- *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
 IR- *A imitação da rosa*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1973.
 L - *O Lustre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
 LE- *A Legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.
 LF- *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
 LP- *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
 ME- *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1974.
 OEN- *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
 PCS- *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Circulo do Livro, 1980.
 PNE- *Para não esquecer*. São Paulo : Circulo do Livro, 1980.
 PSGH- *A Paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
 SV- *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
 VCC- *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Livros Infantis

- CNE- *Como nasceram as estrelas - doze lendas brasileiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
 MCP- *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1981).
 MMP- *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991
 QV- *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.
 VII- *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

Bibliografia Geral

- ALLIEZ, Eric. **A Assinatura do Mundo. O que é a filosofia de Deleuze e Guattari?** .
Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- _____. **Deleuze filosofia virtual.** São Paulo: Editora 34, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética : a teoria do romance.** São Paulo : ed. UNESP , 1988.
- BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje.** São Paulo : Perspectiva, 1975.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. **O Rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____, **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOGUE, Ronald. **Deleuze and Guattari.** London and New York : Routledge, 1989.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura brasileira.** São Paulo : Ática, 1975.
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje.** São Paulo : Perspectiva, 1972.
- BUYDENS, Mireille. **Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze.** Paris: Vrin, 1990.
- Cadernos de Subjetividade.** Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, v.1, n. 1. São Paulo, 1993.
- CANDÉ, Roland. **O convite à música.** Lisboa: Edições 70, s.d..
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos.** São Paulo : Duas Cidades, 1970.

- CIXOUS, Hélène. **L'heure de Clarice Lispector**. Paris: Ed. des femmes, 1989.
- DELEUZE, Gilles. **Le bergsonisme**. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- _____. **Cinema 1. A imagem-movimento**. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- _____. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- _____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **Critique et clinique**. Paris: Minuit, 1993.
- _____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. **A dobra : Leibniz e o barroco**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- _____. **L'épuisé**. In : BECKETT, Samuel. **Quad** et autres pièces pour la télévision. Paris : Minuit, 1992.
- _____. **A Filosofia Crítica de Kant**. Lisboa : Edições 70, 1991.
- _____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. **Pensamento nômade**. In: MARTON. Scarlett (org.). **Nietzsche hoje?**. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- _____. **Péricles et Verdi**. La Philosophie de François Châtelet. Paris : Minuit, 1988.
- _____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- DELEUZE, Gilles & BENE, Carmelo. **Superpositions**. Paris: Minuit, 1979.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris : Flammarion, 1977
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O Anti Édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. **Kafka: Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro : Imago, 1977.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 1 e 2; 1996, v. 3; 1997, v. 4 e 5.
- _____. **Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie**. Paris: Minuit, 1980.
- _____. **O que é a filosofia?** . Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

- DIAS, Souza. **Lógica do Acontecimento - Deleuze e a filosofia**. Porto : Afrontamento, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Theatrum philosophicum*. In: _____. **Dits et écrits**. Paris: Gallimard, 1994, v. 2.
- GIL, José. **Fernando Pessoa ou a Metafísica das sensações**. Portugal: Editora Relógio d'Água, s.d..
- GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice, uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **O inconsciente maquínico : ensaios de esquizo-análise**. Campinas, SP : Papyrus, 1988.
- _____. **Revolução Molecular : pulsações políticas do desejo**. São Paulo : Brasiliense, 1981.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica : cartografias do desejo**. Rio de Janeiro, Petrópolis : Vozes, 1986.
- HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa : itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Rio de Janeiro, Niterói: EDUFF, 1997.
- LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo : Martins Fontes, 1991.
- LEBRUN, Gérard. **A Mutação da obra de arte**. In: LEÃO, Emmanuel Carneiro et alii. **Arte e Filosofia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siécle; Brasília, DF : CNPq, 1988.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MARTIN, Jean-Clet. **Variations - La Philosophie de Gilles Deleuze**. Paris: Payot, 1993.
- MARTINS, Maria Teresinha. **O ser do narrador nos Romances de Clarice Lispector**. Goiânia: Cerne, 1988.

- MIRANDA, Ana. **Clarice Lispector** : o tesouro da minha cidade. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária** : introdução à problemática da literatura. São Paulo : Melhoramentos, 1967.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- _____. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo : Ática, 1995.
- _____. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.
- ORLANDI, Luiz B. L. Signos proustianos em um filosofia da diferença. In: OLIVEIRA, Sérgio Lopes (org.). **O Falar da Linguagem**. São Paulo: Lovise, 1996
- _____. **Simulacro na filosofia de Deleuze**. Campinas: IFCH - Unicamp, col. "Primeira Versão", 1990.
- _____. **Articulação por reciprocidade de aberturas**. Campinas: IFCH - UNICAMP, col. "Primeira Versão", 1990.
- _____. Pulsão e campo problemático. In: MOURA, Arthur Hippólito de (org.). **As Pulsões**. São Paulo: Editora Escuta, EDUC, 1995.
- PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de São Paulo, 1996.
- PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio/4** : poesias de Álvaro de Campos. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1983.
- Remate des males**. Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas, UNICAMP, n.o 9, 1989.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo : Estação Liberdade, 1989
- SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo : ANNABLUMME, 1993.

- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Clarice : a epifania da escrita. In: Lispector, Clarice. **A Legião Estrangeira**. São Paulo : Ática, 1977.
- _____. Laços de família e Legião Estrangeira. In: _____. **Análise estrutural de romances brasileiros**. São Paulo: Ática, 1990.
- TODOROV, Tzvetan.. A narrativa primitiva. In: _____. **Poética da Prosa**. São Paulo: Edições 70, 1979.
- Travessia**. Revista de Literatura Brasileira. Florianópolis, SC , UFSC, n ° 14, 1987.
- TREVISAN, Zizi. **A reta artística de Clarice Lispector**. São Paulo : Pannartz, 1987.
- VARIN, Claire. **Clarice Lispector, Rencontres Brésiliennes**. Laval: Éditions Trois, 1987.
- _____. **Langues de feu**. Essais sur Clarice Lispector. Laval: Éditions Trois, 1990.
- WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.** São Paulo: Escuta, 1992.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.