

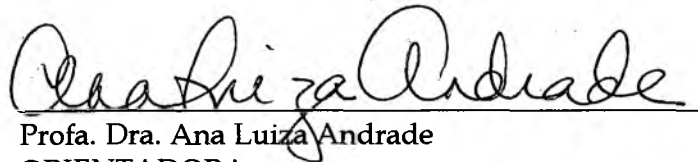
A escritura nômade em Clarice Lispector

SIMONE RIBEIRO COSTA CURI

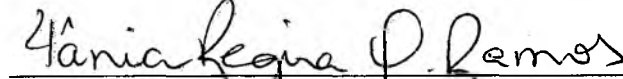
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.

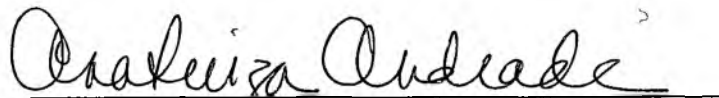


Profa. Dra. Ana Luiza Andrade
ORIENTADORA

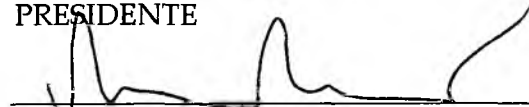


Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

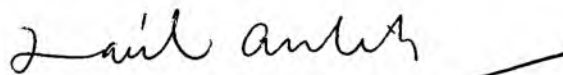
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Ana Luiza Andrade (UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dr. Peter Pal Belbart (PUC/SP)



Prof. Dr. Raúl Antelo (UFSC)



Prof. Dr. Pedro de Sousa (UFSC)
SUPLENTE

Dedico este trabalho às meninas-fantásticas
Melina e Alana.

Ao Alejandro, *par tout.*

AGRADECIMENTOS

Sempre é uma horda que responde pelo resultado de um trabalho, por mais solitário que o processo possa parecer, sempre se faz através dos encontros, das eleições, das afeições, das trocas, conhecimentos e também esquecimentos. Ficam nele inscritos os acontecimentos que envolveram os lugares de passagem, com seus ventos, mar e idioma, como das pessoas que aqui figuram. Seus nomes próprios expressam singularidades, idéias, sorrisos, partículas de seus mundos que se deram a conhecer.

Particularmente, agradeço a três pessoas que me mostraram o pensamento deleuziano: **Ana e Jorge**. Com eles me aproximei a um novo território, estrangeiro, desterritorializado, mas também com linhas inflexíveis... nômades, cangaço, fuga. Depois, junto a **Felipe**, todos nós, com diferentes enfoques, levamos nossa contribuição nomádica, numa viagem ao Texas, no Congresso de Estudos Culturais no verão de 97.

Minha gratidão àqueles que me acompanharam nesta trajetória, com suas participações, nos diálogos, na circulação de afetos, eles compõem molecularmente este trabalho: **Jeana, Joca, Bigode, Caco, Renata e Clara, Karla, Sandra, Brenno, Zé Alexandre, Paula, Bob, Clarice, João, Gilles, Félix, Henri, Friedrich, Baruch**.

À minha mãe **Sui** e à **Melissa**. Ao **Welber**, pela amizade e colaboração.

Ao **Ademir**, que no acaso do encontro, fez-se um amigo *próximo*, agradeço também pelas muitas colaborações e pela revisão final.

Em especial, ao **Alejandro**, pela força no seu mais amplo sentido.

Sou grata a **Raul Antelo**, pela generosidade de pensamento. Agradeço pelas importantes observações (que significaram motivações) que dele recebi, assim como também agradeço à **Maria Lucia** por proporcionar leituras de linhas poéticas (uma das quais aqui se desdobra).

À **Ana Luiza**, minha orientadora, muito agradeço pelo nosso bom encontro, troca positiva de experimentações, e através do qual resultou esta pesquisa, e também pela sua incrível paciência com *meu* Nietzsche, e por todas as pertinentes observações, correções e apontamentos.

Meus agradecimentos à Casa de Rui Barbosa, por ter possibilitado a consulta aos arquivos de Clarice Lispector.

Na Universidade de São Paulo, onde participei de disciplinas com os professores **Berta Waldman, Olgária Matos e Davi Arrigucci**, aos quais agradeço pela contribuição em minha formação.

À Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Literatura e Teoria Literária.

À Capes pela bolsa de demanda social, por permitir levar a termo esta dissertação.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo indicar a mobilidade no conjunto textual de Clarice Lispector, como forma de leitura dessa escritura. Os filósofos modernos do pensamento movente fundamentam os conceitos do movimento nomádico, nas teorias de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, o que nos remete aos seus predecessores: Espinosa, Nietzsche, Bergson.

Dessa forma, identificamos a escritura nômade em Clarice Lispector, em três instâncias do movimento: da linguagem, do texto e das personagens. Nesse mapeamento, privilegia-se os dois planos constitutivos da produção clariceana: o intra e o intertextual. Nos múltiplos encontros, dinamiza-se uma linha interseccional entre as escrituras de Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto. Dentro desse contexto, a análise de *A Maçã no Escuro* - nos lança a uma viagem em intensidade - produtora de deslocamentos de distintos níveis: do corpo ao corpus textual.

ABSTRACT

The objective of this work is to map the mobility in Clarice Lispector's texts, as a form of reading her "écriture". Modern philosophers of movement lay the grounds for the concepts of nomadic thought in the theories of Gilles Deleuze and Félix Guattari in *One Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* which is retrieved in Spinoza, Nietzsche, Bergson.

Therefore, we identify nomadic writing in the texts of Clarice Lispector in the three motion instances: of the language, of the text and of the characters. In this mapping out, two constitutive in Clarice's production stand out: the intratextual and the intertextual plan. In their multiple crossings, an intersectional line between Clarice Lispector's and João Cabral de Melo Neto's writings is reactivated. It is within such context that the analysis of *A Maçã no Escuro* leads us back in a voyage in intensity - the producer of displacements at distinct levels: from the body to the textual corpus.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	1
CAPÍTULO I -- A ESCRITURA MENOR.....	7
1. micropolítica	
2. imprensa	
3. o estrangeiro	
4. a escritura, a loucura	
5. o nomadismo	
CAPÍTULO II -- O MOVIMENTO DO TEXTO.....	35
1. estudo	
2. ovo e galinha	
3. uma relação	
CAPÍTULO III -- O MOVIMENTO E AS PERSONAGENS.....	79
1. conjugação de aprendizagens	
2. conjugação de corpos	
CAPÍTULO IV -- O LIVRO NÔMADE.....	92
1. a viagem	
2. o crime	
3. os reinos	
4. a linguagem	
5. conjugações cabralinas	
6. as fracturas	
7. a nomeação	
8. as relações	
9. o retorno	
CAPÍTULO V -- O QUE TE ESCREVO CONTINUA.....	129
1. palavras finais	
BIBLIOGRAFIA.....	136
1. geral	
2. específica sobre Clarice Lispector	
3. de Clarice Lispector	
ANEXOS.....	144
1. textos/artigo	
2. correspondência	

Para o escritor é uma surpresa sempre renovada que seu livro continue a ter vida própria desde que se desliga dele; ele tem a impressão de que teria um inseto cuja parte se separasse para doravante seguir o seu próprio caminho. Talvez o esqueça quase por completo, talvez o eleve acima das opiniões que ali colocou, talvez nem mesmo o compreenda mais e tenha perdido as asas com que outrora voava quando meditava nesse livro: enquanto isso, este procura seus leitores, inflama a vida, alegra, apavora, engendra novas obras, torna-se a alma de projetos e ações - em resumo, vive como um ser dotado de alma e entendimento e no entanto não é um ser humano. O autor terá tirado o melhor partido quando puder dizer na sua velhice que em seus escritos continua a viver tudo que nele havia de pensamentos e sentimentos portadores de vida, força, nobreza, luzes, e que ele mesmo não significa mais nada a não ser a cinza enquanto o fogo em toda parte foi salvo e propagado. Se considerarmos agora que toda a ação de um ser humano, e não somente um livro, acaba de alguma maneira por proporcionar outras ações, resoluções, pensamentos, que tudo o que acontece se encadeia indissolivelmente a tudo o que acontecerá, então reconheceremos que existe a verdadeira imortalidade, a do movimento”.

Friedrich Nietzsche - Humano, demasiado humano (208)

APRESENTAÇÃO

“Deve-se deixar-se inundar pela alegria aos poucos - pois é a vida nascendo. E quem não tiver força, que antes cubra cada nervo com uma película protetora; com uma película de morte para poder tolerar a vida. Essa película pode consistir em qualquer ato formal protetor, em qualquer silêncio ou em várias palavras sem sentido. Pois o prazer não é de se brincar com ele. Ele é nós”.

Clarice Lispector

Um primeiro projeto, apresentado na ocasião da seleção de mestrado, propunha uma leitura d’*A Maçã no Escuro* sob a temática do estrangeiro¹. O interesse estava focalizado no descentramento, em um estranhamento do âmbito do cotidiano produzido por um olhar ‘de fora’, recurso intensamente utilizado na escritura clariceana.

A figura do estrangeiro permitia, então, entender a transgressão de Martim, sem colocar em questão as regras. O movimento implícito ao olhar alienígena, atuando como *descotidianizador*, não se mostrou infrutífero; mas sim insuficiente para dar conta de um intenso deslocamento que comecei a notar na escritura de Clarice Lispector. Esse deslocamento, mais que sugerir um foco interpretativo, restrito *A Maçã no Escuro*, parece apontar para um movimento imanente ao conjunto de sua escritura. Abandonei, assim, a motivação interpretativa na procura de uma descrição de puros efeitos. Se a imagem do estrangeiro se apresentava fértil para uma leitura dessa narrativa, colocar o movimento e a transgressão atravessando toda a escritura propunha uma outra, na qual o deslocamento já não implicava um traslado, senão uma viagem em intensidade. Nessa perspectiva, o estranho familiar já não ‘retorna’, pois o nômade é aquele que não se move².

Ainda que Julia Kristeva esteja atrelada àquele sujeito edipiano (órfão, melancólico e ressentido), em algum momento dele se desprende e a figura nostálgica - porque longe de uma origem chamada terra-mãe - é percebida numa intensidade de quem habita o meio, na imagem de absoluta velocidade: *“O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, mais nada”*³.

¹ Inspirada nas observações de Kristeva em seu livro *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: editora 34, 1995-1997.

³ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*, 1994, p. 15.

A linha analítica aqui desenvolvida aproxima-se de uma crítica não-evolutiva, pois não intenciona interpretar a obra levando em conta sua evolução produtiva, centrando-se no sujeito enunciador ou “utilizando” o pensamento clariceano para dar a uma prática política um valor de Verdade. Mas deixam-se de lado algumas velhas categorias: a lei, o limite, as castrações, a falta; preferindo privilegiar o positivo e o múltiplo; a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os pactos aos sistemas limitantes.

A direção de uma primeira crítica à obra de Clarice Lispector, representada na voz de Sérgio Milliet⁴, quando a relaciona à “*conjunção de uma psicologia aberta, requintada, aguda, e uma expressão romântica, apaixonada, simbólica, totalitária*”⁵: é francamente aberta à interpretação. Mas ela cede lugar a uma mais recente que releva a ambigüidade dessa escritura. Plínio Prado, por exemplo, quando reconhece que “*ela excede mesmo as categorias da língua e portanto do pensamento*”⁶, porque não está conformada dentro de um modelo quadriculante. Por isso, ante o território definido, previnem as palavras da escritora: “*gênero não me pega mais*”. É em repouso, nos pontos de sobrevivência, ali mesmo, que ela se desterritorializa, arrastando-os consigo na corrida abortadora dos sentidos. Produtora de um vertiginoso mapa, onde o produto final é mescla, é reaproveitamento, matéria e material desnorteadores do olhar habitual, totalizante, psicologizante. Sua potência exige um olhar que perceba nos movimentos suas linhas e a re-produção das séries, já que o produtivo não é sedentário, mas nômade, conforme Foucault⁷.

⁴ Dessa primeira abordagem dos textos clariceanos destacam-se três críticos: o primeiro é Antonio CANDIDO (com o ensaio “No raiar de Clarice Lispector”, de 1943, publicado em *Vários Escritos*), para o qual o estilo e a expressão da escritora do recém-publicado *Perto do Coração Selvagem*, é “*performance de melhor qualidade*”, pois consegue “*imagens novas, novos torneios, associações, diferentes das comuns e mais fundamente sentidas*”. O segundo crítico é o acima mencionado Sérgio MILLIET que publicou em 1944 o seu *Diário Crítico*, do qual destaco observações a respeito do movimento percebido nesse primeiro texto clariceano. Sobre sua ‘heroína’ ele diz: “*de olhos fixos nos menores, nos mais tênues movimentos da vida*”, sobre sua técnica: “*simultânea de capítulos ajuntados desordenadamente*”. O terceiro crítico, Alvaro LINS, também em 44, publica em *O romance Brasileiro Contemporâneo* o estudo, “A experiência incompleta: Clarisse Lispector [sic]”, no qual lê a escritura sob dois vieses, um primeiro inaugurando uma filiação à ficção feminina (a qual, posteriormente, desdobrar-se-á em estudos de gênero, com trabalhos já clássicos, entre os quais destaca-se a importância de: Hélène CIXOUS, Marta PEIXOTO, Lucia HELENA, Vera QUEIROZ, Berta WALDMAN, Nádia GOTLIB, Rita Terezinha SCHMIDT, entre outros), e um outro que diz respeito à crítica das influências, aproximando-a às técnicas de James Joyce e Virginia Woolf.

⁵ MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo, 1981, v. 2, p. 27.

⁶ PRADO, Plínio. “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”. In: *Remate de Males* no. 9. Campinas: Unicamp, 1989, p. 21.

⁷ FOULCAUT, Michel. “O Anti-Édipo: uma introdução à vida não fascista”. In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: Puc, 1996, p. 199.

O mapeamento dessa mobilidade é a intenção deste trabalho. Nas linhas de naturezas diversas pode ser observada aquela que nomeio de escritura *nômade* em Clarice Lispector - apoiada no conceito de nomadismo desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Muito embora acerque-me ainda de outros textos, como: *O Bergsonismo; Nietzsche e a Filosofia; Espinosa e os Signos; Diálogos*, como suporte teórico para a definição de movimento e a relação deste com o repouso, tanto no *corpus* textual quanto nos muitos corpos que constituem os textos clariceanos: individuais, impessoais, sociais, mas também os dos lugares, os dos acontecimentos.

A escritura *nômade* pode, então, ser acompanhada através de três instâncias do movimento, a serem identificadas, nos três primeiros capítulos:

1. No primeiro, está em foco o movimento da linguagem. Traçado a partir das linhas de fuga que constituem o plano de escrita de Clarice Lispector. Uma escritura menor conseguida através de uma ‘estrangeiridade’ ao interior da língua portuguesa, mas também através de uma relação extraterritorial que mantém com a literatura de seu tempo. Aproximo-me, assim, da leitura de Deleuze e Guattari, em *Kafka por uma literatura menor*, onde um estilo-Kafka, Lawrence, Woolf, é atribuído a uma língua menor que se faz dentro de uma maior. Ainda, recorro aos dois capítulos de *Mil Platôs*: “Tratado de Nomadologia” e “O Liso e o Estriado”⁸, quando relaciono a literatura canônica, de formas e conteúdos, com o espaço estriado, e a literatura da escritora, ao domínio do espaço liso, onde as linhas intercambiantes subvertem as enrijecidas, destilando sobre os formatos puros conteúdos de linguagem, de pensamento. Portanto, se na variedade das linhas está a sedentária que a situa, está também a de fuga, ou *nômade*, que a intensifica.

2. No segundo capítulo, o movimento do texto se apresenta na perspectiva da forma de produção: “Seco estudo de cavalos” e “O ovo e a galinha” (de, respectivamente, *Onde Estivestes de Noite, A Legião Estrangeira*⁹). Considerando os planos intra e o intertextual; o primeiro, no desdobramento da matéria ao material, do jornalístico¹⁰ ao literário (e também

⁸ Respectivamente, primeiro e terceiro capítulos de *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* 5, 1997.

⁹ Textos também presentes em outras coleções e publicações, apresentadas, oportunamente, no respectivo capítulo.

¹⁰ Os textos jornalísticos, assim como as cartas, aqui citados, foram levantados em pesquisa nos Arquivos da Casa de Rui Barbosa, realizada no Rio de Janeiro em setembro de 1997. Aqueles inéditos em coleção estarão assinalados e anexados ao fim deste trabalho. Os anexos foram classificados de acordo com a ordem de aparecimento em meu texto.

em trânsito inverso). Mas, fundamentalmente, na recorrência do movimento de uma matéria-prima - vista como idéias perseguidas - por toda a extensão do plano da escritura. Duas características predominantes na produção clariceana. No segundo - intertextual - distingue-se, pois, nessas duas peças trabalhadas, acima mencionadas, um timbre atonal, ecoando nos territórios da linguagem de João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector. Trajetos e linhas que coincidem, esbarram-se, desenhando um mapa a ser visto. Resgate das linhas comuns aos dois escritores, também presente na leitura d'*A Maçã no Escuro*, no quarto capítulo deste trabalho.

3. No terceiro capítulo, o movimento das personagens é identificado em dois diferentes níveis: um primeiro que diz respeito ao deslocamento, ao interior/exterior, das personagens enquanto indivíduos. Desterritorialização experimentada por G.H., Martim, Joana, que partem em viagens exploratórias '*do si*', como condição para retornar '*ao mundo*'.

E um outro nível que, percorrendo todo o território textual, em repetição contínua reproduz os bandos, ou séries, perda momentânea dos traços individuais: como a do *professor*, das *meninas* e a da *velha*, aqui sinalizadas. Estes dois níveis estão em contínuo entrelaçamento, ser e série muitas vezes confundindo-se num mesmo destino comum, cruzando-se no embarque confuso de uma viagem.

Assim dispostos os três graus do movimento, parte-se junto a Martim. Acompanhá-lo, é continuar no movimento nômade e nas linhas múltiplas que o atravessam. Movimento que se refere menos ao deslocamento espacial da personagem, do que aos descentramentos produzidos por tal itinerância. Os textos *O Bergsonismo; Nietzsche e a Filosofia, Espinosa e os Signos*, de Gilles Deleuze, auxiliam-me na perspectiva da *linha de fuga*, que remete à possibilidade de uma leitura ambígua entre espaço e intensidade. A palavra como mutismo, a viagem como imobilidade. "O livro nômade" é sobre *A Maçã no Escuro*, e constitui o quarto e último capítulo, em análise, deste trabalho.

A introdução de uma possível teoria clariceana do conhecimento, ou melhor de *uma doutrina dos afectos* - que já se insinuara nos capítulos anteriores - é sustentada num paralelismo com a teoria que nos apresenta Espinosa, na *Ética*. Ambas, pois, obedeceriam aos três gêneros ou graus de conhecimento, do movimento: afectivo, racional, e perceptivo ou divino.

Resumidamente, seriam eles: no primeiro grau, a razão subjetiva que diz respeito aos afectos, o que quer dizer, conhecimento de si através dos encontros realizados com o outros corpos, entendendo-se para melhor estender-se ao outro. Ganha-se, com a experiência, uma compreensão - de si e do outro, do mundo, das coisas e suas relações - logo, melhor critério de escolha (para o corpo, bem entendido). Esse, pois, seria o segundo grau do conhecimento, o da razão objetiva, porque além do movimento, o que anima o ser é o seu poder de eleição: tudo aquilo que potencialize seu agir. Logo, pautado pelas idéias adequadas, o ser do pensamento lógico pode, através da atividade de percepção, discriminação e distinção, estender-se no conhecimento do perfeito, do divino princípio de todas as coisas. Processo que retorna ao humano, mas no melhor dele, para eternamente voltar. Ressonâncias nietzscheanas que nos fazem pensar, na escritura clariceana, em fundamentos de uma teoria do conhecimento (afectos), e não em preceitos de uma religião.

“O que te escrevo continua” é, por assim se dizer, o capítulo final deste trabalho. Aqui, tenta-se retomar o que a crítica tem identificado como dimensão epifânica em Clarice¹¹. Com isso canonizando, de certa maneira, o que pareceriam ser substratos de consciências, revelações. Mas o meu percurso não reporta, necessariamente, a um vir-a-ver, a um desvendamento, e sim, a um acomodamento dos elementos já existentes; à metade do caminho entre a *bricolage* e a memória. As personagens, mas também a própria escritura (em interessante paralelo com o meu próprio enfoque) sugerem aos leitores distintos estágios de deslocamentos que não remetem a verdades, porém a interrogações pelo sentido. Memória, aqui, não evidencia a recordação, mas, paradoxalmente, leva ao seu contrário: o esquecimento.

Na táctil experiência de Martim com a maçã, ao invés de uma culpa original, na procura de uma rígida semântica natural; há, de acordo com a minha leitura, a procura de um reencontro. Aquilo que só pode ser revelado ao corpo por sua parte vegetal, pura experiência vital. Leitura, esta, que vai na direção exigida pela própria força da escritura.

O que proponho, em termos espinosistas, seria um feliz encontro entre o conjunto textual clariceano e a teoria de Deleuze e Guattari. Duas séries em devir. Não uma semelhança ou correspondência de relações, identificação ou simbiose. O devir é real, não equivalência ou produção. O provisório resultado deste encontro é realidade, da qual meu

¹¹ Conceito que surge no segundo momento da crítica, na década de 60: identificada por Affonso Romano de Sant'Anna, em *Estrutura do Romance Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1989; Benedito Nunes, em *O Drama da*

trabalho tenta dar conta, aquela que as séries compartilham, porém, em tempos diferentes. Procuro portanto, no texto de Clarice, uma relação entre singulares, entre lugares deleuzianos: um movimento, contínuo, intenso, absoluto - o nomádico.

*“Ela se dirige para um apagamento da propriedade e do nome próprio. Esse caminho nos conduz, sem que eu seja ainda capaz de fazê-lo, para o mar anônimo no qual a criatividade murmura um canto violento. A origem da criação é mais antiga do que seus autores, supostos sujeitos, e ultrapassa suas obras, objetos cujo fechamento é fictício. Um indeterminado se articula nessas determinações. Todas as formas da diferenciação remetem cada passagem a uma obra de outrem. Essa obra, mais essencial do que seus suportes ou suas representações, é a **cultura**”¹².*

Linguagem. São Paulo: Ática, 1989; e Olga de Sá, em *A Escrita de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1993.

¹² DE CERTEAU, Michel. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papyrus, 1995, pp. 17-18, (ênfase do autor).

CAPÍTULO I
A ESCRITURA MENOR

"Quero me multiplicar para poder abranger até áreas desérticas que dão idéia de imobilidade eterna". Clarice Lispector

Mapear na diversidade de traços que migram, recuperam-se, resignificam-se, desterritorializam-se; sejam eles textos, temas, personagens. Ler então esse mapa, com todas suas linhas, e notar que cada linha que compõe a escritura, cada momento dela não é um ponto culminante de um trajeto; assim como não é o deslocamento o que dá sentido ao nomadismo, como habitualmente se pensa. Os sedentários também realizam movimentos mas o que segmenta o percurso destes são dois pontos predeterminados: a saída e o objetivo¹³. Todavia, o nômade não se desloca desde um ponto de partida até um ponto de chegada, ele está em movimento absoluto, o que quer dizer também imobilidade, não havendo pois referencial fixo com relação ao qual se possa definir um movimento de afastamento ou aproximação. O nômade seria, pois, puro movimento, extático.

A partir dessa distinção, poder-se-ia relacionar a literatura estabelecida ao território sedentário. Espaço literário quadriculado em precisas delimitações. É dizer, espaço literário cerrado sobre si mesmo, por enquadramentos, esquadrinhamentos, *fronts*, passagens entre fronteiras. Contrapondo-se a ele um espaço deslizante, marcado apenas por traços que se apagam e se deslocam com o trajeto, do âmbito do nomadismo, e ao qual assimila-se a literatura *menor*¹⁴. Tanto em um território quanto em outro existem pontos, limites e superfícies. Contudo, enquanto no espaço estriado as linhas e trajetos tendem a estar subordinados aos pontos - *se vai de um ponto a outro* - no liso, ao contrário, os pontos estão subordinados ao trajeto.

Divergência crítica entre uma *escritura menor* e uma outra que parte de um ponto de origem, com um tema definido, visando uma chegada, objetivo onde se conclui a obra e se encerra a textura. Autor-tecelão que manufatura sua peça preso a um eixo, produzindo seu texto longitudinalmente, imóvel entretanto por um lado, visto que está definido pelo

¹³ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 5*, 1997, p. 52, onde os autores definem o espaço nômade, a partir do conceito de Toynbee de nomadismo. Deleuze, em entrevista, descreve o encontro: "Fiquei impressionado com uma frase de Toynbee: 'Os nômades são os que não se mexem, eles tornam-se nômades porque se recusam a ir embora'". DELEUZE, Gilles. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 172.

¹⁴ Poderíamos explorar a relação entre este conceito e minimalismo, estabelecendo o paralelo a partir de: serialidade, despreensão dos temas e meios formais, subversão de gêneros: vanguarda/popular, filosofia/senso comum, sagrado/profano, etc

marco do fio. Na trama revela-se um espaço com um lado direito que, voltado, mostrará em seu reverso todos os nós.

Clarice, noutro sentido, opera com matéria reciclada - auto-citação, uma das características de sua literatura menor - redefinindo-a, reproduzindo-a, logrando assim efeitos de *bricolage*¹⁵. Reelaboração, sem plano prévio, dos elementos preexistentes. Fragmentos, cacos, resíduos da obra inacabada e já resgatados na reintegração de um novo cenário, uma produção de extensivo repertório¹⁶. A operação somente se viabiliza pela característica intrínseca de cada material reaproveitado: sua independência em relação ao conjunto, coagulações de uma obra sem limites, infinito por todos os flancos, liberto de um centro em um espaço de formas deslizantes.

Deleuze e Guattari, em *O Anti-Édipo*, identificam a *bricolage* como ato de produzir o produto, introduzir fragmentos em fragmentações sempre novas, a não-terminação da produção é seu imperativo. Os autores acrescentam que tal atividade produtora é inerente à esquizofrenia: “*O esquizofrênico é o produtor universal. Não se pode distinguir o produzir do seu produto; ou, pelo menos, o objecto produzido leva aqui para um novo produzir*”¹⁷. Produção das condições de reprodução.

Traço diferencial entre as duas escrituras que já se evidencia no processo de construção do texto em Clarice. Há uma subversão do trajeto em relação aos pontos: montagem das anotações de inúmeros papéis coletados em distintos instantes de concepção¹⁸; guardanapos, contas, recibos, talões, pedaços de papéis por vezes perdidos,

¹⁵ Termo utilizado por LÉVI-STRAUSS, Claude. *El Pensamiento Selvage*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 35-59.

¹⁶ Clarice inaugura uma prática hoje capilarmente disseminada, já que totalmente despojada de autoria, conseguida através do processador de texto para compor *papers*, trabalhos acadêmicos. E no paroxismo da máquina, o hipertexto - e via Internet, *ad infinitum*. Instrumentos viabilizantes de uma produção esquizofrênica, em velocidade de combinações de informação: ‘*deletamentos*’, alterações, cortes, saturações, reapropriações.

¹⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Lisboa: Assírio & Alvim, s/d., p. 12, (ênfase dos autores).

¹⁸ Também Beethoven registrava suas composições em “*uma mistura de carnês de pagamento, anotações musicais e rabiscos sobre assuntos caseiros*”, apontamentos ilegíveis sobre uma diversidade de papéis. In: Catálogo da peça *Beethoven*, de Mauro Chaves, março de 1997. Ou então, em escala maior (ao menos em volume), Auguste Rodin e suas esculturas, onde as peças, intercambiáveis, descontextualizam-se, remetem-se; tornando-se únicas no esvaziamento do conjunto, na perda de uma origem. Sobre o particular, Clarice, no artigo do *JB* de 2 de maio de 1970, remonta à “*Lembrança da feitura de um romance*”, onde diz ela: “*Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. (...) emergindo mais aqui do que ali, ou de repente mais ali do que aqui: eu interrompia uma frase no capítulo 10, digamos, para escrever o que era o capítulo dois, por sua vez interrompido durante meses porque escrevia o capítulo 18. Esta paciência eu tive: a de suportar, sem nem ao menos o consolo de uma promessa*”

por vezes encaixados. Ao contrário do *cut-up* - de Burroughs - nem corte, nem colagem, nem dobraduras; antes multiplicações, composição metonímica, seguindo dimensões crescentes, reutilizando elementos outrora localizados em uma unidade anterior. Produzindo novos espaços, reinventando a forma na unidade heterodoxa, liberando puros conteúdos¹⁹: “*Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos*”²⁰.

Uma *escritura menor* como marca de singularidade, de deslocamento, de descontinuidade; à procura de uma saída, por onde fazer fugir todas as categorias, identidades, diluir as fronteiras, o *gênero*; enfim, o literário. Uma *escritura menor*, não de uma língua ou de um gênero menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior²¹: traçar um mapa original, produzir o real, a vida. Criar uma cartografia de singularidades: dos encontros e seus afectos²², das ações e movimentos, das lentidões e imobilidades, confirmando, assim, ser a geografia a ciência do nomadismo.

A relação nomádica que cada um dos textos de Clarice mantém com o todo da própria *escritura* é, provavelmente, a mesma que esta guarda a respeito de certa produção intelectual, onde os limites da literatura transbordam, por sua vez, para outros campos, de outras artes, da filosofia, da psicanálise, da antropologia²³. Sistema de transição num conjunto, numa multiplicidade²⁴ de peças e fragmentos, simultaneamente teóricos e

de realização, o grande incômodo da desordem. Mas também é verdade que a ordem constrange”, (ênfases minhas). In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 303.

¹⁹ Na “Nota filológica”, da edição crítica d’*A Paixão segundo G.H.*, Benedito NUNES comenta a técnica de Clarice: “Talvez se pudesse dizer que o primeiro momento é o do processo e o segundo o da estrutura. Mas esse último termo só pode ser aplicado aqui como sinônimo de organização ou ordenação. Consoante declaração da autora, ela retrabalhava os seus textos por acréscimos e supressões do que fora escrito, mas não os reescrevia” *A Paixão Segundo G.H. Edição Crítica*. Col. Arquivos. Florianópolis: Ed. UFSC, 1988, p. XXXVII.

²⁰ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973, pp. 86-7.

²¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 30.

²² Palavra usada por Deleuze, assim como *afecções*, a partir de Espinosa, e mantida na forma original. No decorrer do trabalho, em sua utilização, será aclarada sua conceitualização.

²³ Esclarece o teórico: “Assim, a filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas. É em função de sua evolução própria que elas percutem uma na outra. Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si”. Ainda considera que “O importante nunca foi acompanhar o movimento do vizinho, mas fazer seu próprio movimento. Se ninguém começa, ninguém se mexe. As interferências também não são trocas: tudo acontece por dom ou captura”. DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 1992, p. 156.

²⁴ Caberia distinguir, segundo Bergson, os dois tipos diferentes de multiplicidade: uma qualitativa e de fusão, contínua, e outra, numérica e homogênea, discreta. “É de se notar que a matéria opera uma espécie de vaivém entre as duas, ora ainda envolvida na multiplicidade qualitativa, ora já desenvolvida num ‘esquema’ métrico

intuitivos, refletindo a linguagem, a escritura, a existência, a sociedade; numa articulação apenas esboçada, mas decisiva. Parece, assim, plausível falar de uma teoria do conhecimento com suas múltiplas desdobras, concebida a partir de seu distanciamento de um modelo intelectual como resultado do discurso clariceano. Conforme a escritora:

“Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto.(...) Literata também não sou (...) sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável (...) cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal”²⁵.

Dito de outra forma, ela mesma se desdobrando em outro autor: *“Ela é dupla? e a vida dela é dupla? Assim: de um lado atração pelo intelectualizado, de outro, é aquela que procura a escuridão aconchegante e misteriosa e livre, sem medo do perigo”²⁶.*

Paradoxalmente, essa escritura ‘intuitiva’ se faz sobre silêncios nietzscheanos - potências - mas também linhas de ressonância de má consciência, culpa e tristeza. Nesse mesmo corpo, mesclas espinozistas, encontros (*occurs*) e afecções, ocorrências na matéria. Intuição, inteligência e conhecimento nitidamente bergsonianos. Assim como diz Nietzsche: *“(...) um pensador sempre atira uma flecha, como no vazio, e que um outro pensador a recolhe, para enviá-la numa outra direção”²⁷*, Clarice transforma, cria em potência aquilo que do pensamento exterior lhe atinge interiormente.

Arbitrários fragmentos permitem pensar o conjunto textual, reenviando-nos aos temas continuamente transitados; por outras palavras, às transgressões das linhas formais. Transmigração de textos que constituem, conjunturalmente, uma peça: *romance, relato, crônica, artigo, conto*. No entanto, não existe compromisso formal com a estrutura ou o gênero, logo, romance, conto, crônica podem ser pensados como formas colocadas *de fora*, normas continuamente infringidas²⁸.

que a impele para fora de si mesma”. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* 5, 1997, p. 192.

²⁵ LISPECTOR, Clarice. “Sensibilidade inteligente”. *JB*. 02/11/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 152.

²⁶ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p. 128.

²⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 1992, p. 146-7.

²⁸ Aqui utilizo *texto* em relação à *obra*, a partir de Barthes que, em definição, diz que a diferença é a seguinte: *“a obra é um fragmento de substância, ocupa uma porção do espaço dos livros (por exemplo numa biblioteca). O Texto, esse, é um campo metodológico. (...) a obra têm-se na mão, o texto têm-se na linguagem (...) Ou ainda: o Texto só se experimenta num trabalho, numa produção. (...) O Texto é plural. Isto não quer apenas dizer que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido (...)”* In: *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, pp.56-7.

De um lado, estão os temas que se repetem textualmente, entrecruzam-se, trechos itinerantes que ora estão no texto mais curto, ora em outros mais extensos; capítulos inteiros transformados em artigo de jornal, transportando os temas-chaves que permeiam toda a escritura²⁹. Dentre os 'retornáveis' está o célebre tema do cavalo, forçando passagem entre as trilhas. Havendo, inclusive, entre diferentes textos, reproduções literais dos fragmentos³⁰. Também outros temas insurgem-se nesse percurso, explorações como inquietudes que se dão no tempo, mas são textos que não se reproduzem, findam-se em determinado espaço, como certos artigos mais circunstanciais que se apresentam na imprensa.

De outro lado, estão as *obsessões*, categoria nativa para denominar aqueles temas que persistem no tempo e no espaço. Podem surgir como preocupações existenciais: indagações metafísicas. Ou do âmbito da linguagem: registro metaficcional, procura da palavra, da nomeação plena. Ou das relações: *o outro* e questões identitárias, incessantemente relevadas.

Obsessão na recorrência do tema do *cavalo* acima mencionado, agora, nessa categoria, não mais como transcrição, mas como reelaborações de superfície de um texto em inúmeros outros. Aquele que retorna plurissignificado, multifacetado; tanto nos longos quanto nos curtos relatos e, até mesmo, em jornais e revista, mesclando-se por toda a obra, estará presente em: *Perto do Coração Selvagem, A Maçã no Escuro; Água Viva; A Hora da Estrela; A Descoberta do Mundo; Para não Esquecer, A Paixão Segundo G.H.*

Nessas perseguições as idéias se encontram amalgamadas como em um feltro³¹. Exemplo de anti-tecido, o feltro não implica separação ou entrecruzamento dos fios (textuais) que o constituem. O feltro é a consequência de um emaranhado de fibras pressionadas, com indistinto lado, ele é o direito e também o avesso. Ao contrário disso, o tecelão, escritor da literatura canônica, obtém uma textura pautada por um marco, pelo fio condutor; tecido com uma face apenas voltada, pois na outra estão as costuras e nós; uma face menos nobre.

²⁹ Existem algumas pesquisas que rastreiam as diversas versões dos escritos da autora, muito embora haja, ainda, muito a ser feito. Na perspectiva da crítica genética, se por um lado há impossibilidade de aprofundamento, pela perda dos manuscritos, pela dispersão dos originais, por outro, na dimensão do movimento, um campo enorme se apresenta ao olhar nômade.

³⁰ Trabalho de análise e confronto de textos apresentado no capítulo II deste trabalho: "Movimento do texto".

Já o feltro, matéria-bruta do pensamento clariceano, é ao mesmo tempo sólido e flexível, que sem ser homogêneo se faz liso. A idéia ressurge, aqui, não com o suporte lingüístico ou literário determinado, reiterado: apenas é a idéia em pedaço de outro espaço, mas de igual textura, também sólida e flexível, produtora agora de um espaço aberto e ilimitado, além das direções³². O plano de intratextualidade comunica fragmentos de outros conjuntos e contextos, ora recebendo modificações mais de superfície, como mínimas alterações nos títulos, como palavras trocadas, pequenos cortes, sutis mutações, enfim, que pouco afetam o corpo do texto. Ora exercendo mutabilidades radicais, sejam elas subtrações, sejam adições: parágrafos inteiros suprimidos, acrescidos, como peça cortada e recolocada - alterada ou não - num novo lugar. Processando-se, desse modo, com a recente composição, uma profunda transformação no corpo textual, subsistindo, por vezes, apenas a idéia primeira, bruta.

Movimento que, então, vai fazer a idéia, compacta como um feltro, ricochetear todo o plano da escritura de Clarice, abrindo nela um campo livre de significações, sem lado certo; escapando de uma totalidade significante, somente resvalando *algo* nas intermitências do movimento do ricochete. No desvio em que a escritura se faz pensamento, o devir é mais do que o estatuto de escritura-significado, do querer dizer *algo*, relatar para significar *algo*. É apenas uma idéia voltando, movimento de fora para dentro, e também no sentido contrário, solta, livre no vai e vem contínuo, atual, sempre no presente, representando uma realidade intrínseca. A escritura, assim, lida como uma ativa cartografia, através dos traçados e linhas, trajetos e devires, mapas do movimento rascunhados incessantemente. Escritura como fluxo, eternamente móvel, transbordante por entre as margens. Interstícios por onde se faz deslizar o texto, o fragmento, à deriva, na orientação dos ventos.

A ficção clariceana se compõe não como um tecido homogêneo, e sim como um infindo e heteróclito *patchwork*. Composição de sobras dispostas, coordenadas, alternadas: sem respeitar direitas ou esquerdas, cresce tanto em longitude quanto em latitude. Retalhos de textos, apenas pespontados, atados, às vezes, até por um fio. Despregados, logo voltam a

³¹ Baseio-me nos conceitos de *tecido*, *feltro* e *patchwork* desenvolvidos por DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 5, "O liso e o estriado", p. 179. Os outros sentidos serão aclarados no decorrer do texto.

³² Sobre a dimensão onde reside a idéia, cito Clarice: "*Entre num reino silencioso do que é feito pela mão vazia do homem: entrei no domínio da coisa*", "*a aura da coisa vem do avesso da coisa*", "*a coisa é pelo avesso e contramão*". *Água Viva*, 1973, pp. 110-111.

ser peças independentes, com suas particularidades: profundas e rasas, pesadas e suaves, longas e curtas, nobres e vulgares. Imagens em séries, na heterogeneidade das tonalidades, onde Clarice se reconhece: “*meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não me posso resignar a seguir um fio só. Meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias*”³³. Se soltarmos, peça a peça, esse *patchwork*, um universo perde o sentido. Mas as peças readquirem o seu próprio, desconstrução que mais que revelar uma metodologia da ‘cozinha’ clariceana, indica só as pegadas que levam a infinitos outros textos.

O desdobramento de algumas idéias e determinados signos³⁴ anima toda a escritura: do animal ao maquinal, do ser ao acontecimento. Dos animais, perfilam-se séries que vão desde um corpo muito frágil - uma *esperança* que irrompe no umbral da ordem doméstica - cruzando por tantos outros. Brutos ou primitivos, corpos instauradores de um olhar em si: um búfalo, uma barata. Domésticos e silvestres, cavalos, cães, galinhas, macacos, ratos, sem diferenciação de espécies ou reinos invadem os textos, fazendo-se confundir suas naturezas com as das personagens. Conjugados, desferem sobre o território intensos movimentos, abrindo assim, outros, inéditos, os quais dizem respeito a uma linha de fuga que atravessa a linguagem, o pensamento³⁵.

Também nos objetos uma linha de contornos se define na perspectiva do olhar, dando-se a localizar séries já prefiguradas no horizonte dos títulos, como *lustre, cidade, maçã, livro, estrela*. Coisas coexistentes no mundo das aparências: peças, artefatos ou máquinas criadas para um fim. Utilitários com nomes próprios, objetos que designam como

³³ LISPECTOR, Clarice. “Os desastres de Sofia”. In: *A Legião Estrangeira*. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 10.

³⁴ Deslocamentos que se melhor farão notar no capítulo II do presente trabalho.

³⁵ Os animais se multiplicam no vasto território clariceano, mapeá-los é mapear toda a obra, surgem desde idéias mais isoladas (que trazem o animal para dentro do texto, flagrantes acontecimentos que envolvem o banal do cotidiano). Até aquelas que, em intensidade, tudo fulminam para fora do texto. Em “Macacos”, por exemplo, confunde-se no animal um parecer-se mulher preso à humanidade simiesca, mas os artifícios somente bloqueiam o devir, interrompido o processo, interrompe-se junto a vida da ‘doce’ macaca Lisette. Quando o corpo capitula ela pode reencontrar sua saúde, sua animalidade, despojando-se dos traços de uma “mulher em miniatura”, e só então ela “*revelou-se uma Lisette que desconhecíamos. De olhos muito menos redondos, mais secretos, mais aos risos e na cara prognata ordinária uma certa altivez irônica...*” (natureza muito próxima da de Pequena Flor, “A menor mulher do mundo”, cf. nota no. 376 deste trabalho) “Macacos”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, pp. 52-3. Para ficarmos apenas no exemplo do mesmo livro, em “A quinta história”, está a mulher às voltas com as receitas de extermínio, no caso, de baratas. É numa relação muito estreita que se unem inseto e mulher, ambos se transformam em seres subterrâneos dentro da noite, como “*mal secreto que roía casa tão tranqüila*”. Portanto, a massa branca fabricada para solidificar a massa interna da barata, põe em questão os moldes embutidos na própria mulher. Arriscando-se no vicioso ritual de morte, ela o sacrifica, entretanto perpetuando no rito discursivo, na história serial que “*embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem*”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 162.

palavras³⁶. Linha-objeto que tangencia a linha escritural, neste ponto a reflexão ganha amplitude: do nome à coisa, da coisa à significância, da significância ao Ser.

Tanto ainda são os lugares que, como o mar³⁷, a montanha e o jardim³⁸, sempre retornam; no silêncio subterrâneo ouve-se o pulsar das forças destas individualidades, como personalidades. Compreendidos como corpos, entram em contágios com outro(s) corpo(s). Singularidades também reconhecidas no tempo, como no instante sombrio de uma tarde em “Amor”, ou em “A imitação da rosa” (*Laços de Família*). Ou na atmosfera de uma noite muito escura que conduz um bando raro ao ponto mais alto da cidade, em “Onde estivestes de noite”. Momento especial que se relaciona àquele cristalizado na imagem das naturezas envolvidas no topo da montanha: um homem, uma mulher, um cavalo - em *A Maçã no Escuro*. Ou mesmo ainda, no ápice do terreno, e de si, na celebração do acontecimento: G. H., em *A Paixão Segundo G.H.*, como Virgínia, em *O Lustre*. Mas também a conjunção de elementos intensificadores do instante privilegiado: uma tarde ensolarada, um *basset* e uma criança ruiva³⁹. O que leva a um outro desdobramento: o da série infantil.

³⁶ “A máquina do papai batia tac-tac-tac...”, está na primeira linha de *Perto do Coração Selvagem*. São Paulo: Círculo do livro, 1980; seguida por outros objetos: “O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta”, p. 9. Maquinaria infernal, desta primeira linha, conjugando-se até a última, a que compõe o derradeiro *Um Sopro de Vida*. Os objetos se acumulam, seja esparsa ou densamente, os quais depois exigirão relatórios mais extensos, tais como “O relatório da coisa”, “Seco estudo de cavalos”, textos de *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. Ou “Esboço de um guarda-roupa”, “Brasília”, “Discurso de inauguração”, “Os espelhos”, textos de *Para Não Esquecer*. São Paulo: Ática, 1978. O último livro, o de Ângela, é nomeado por ela mesma de “romance das coisas”, *Um Sopro de Vida*, 1991, p. 105. É nele que refaz, para o leitor, o seu próprio percurso: “O objeto - a coisa - sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No ‘O ovo e a galinha’ falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores de gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920*”. Op. cit, p. 108, (ênfases minhas).

³⁷ O mar já figura em *Perto do Coração Selvagem*, 1980; *A Maçã no Escuro*, 1992; “As águas do mundo” em *Onde Estivestes de Noite*, 1992; e *Água Viva*, 1973. Mar e deserto, por vezes espaços confundidos, porque ambos dizem respeito ao espaço aberto produzido por movimentos intensos das personagens, como acontece em *A Paixão Segundo G.H.*, 1986.

³⁸ O “estranho” jardim que se torna o Botânico, em “Amor”; ou ainda transformado em “terra proibida”, interdita, em “Mistérios em São Cristóvão”. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, ou aquele que surge nas primeiras páginas d’*A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

³⁹ LISPECTOR, Clarice. “Tentação”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 69.

A criança, em Clarice, é apresentada em composições longe de toda construção familiar, edipiana. Expondo o corpo às iniciáticas investidas do conhecer-se⁴⁰. Por vezes, tal experiência coloca as crianças (e o leitor) face a uma realidade aguda. Como na estranha impressão causada pelo reconhecimento da antiga fábula: como a da menina que não se deixa devorar, em “Desastres de Sofia”. As perguntas e respostas não soam infantilmente assustadoras ou aliciadoras. Elas diretamente põem de lado um desnecessário esforço de interpretar, assim aparecem as releituras clariceanas da infância:

“Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto - uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir”⁴¹.

Ou a velha cantiga de roda, transformada em refrão de horror em *Água Viva*: “O anel que tu me destes era de vidro e se quebrou e o amor acabou. Mas às vezes em seu lugar vem o belo ódio dos que se amaram e se entredevoram”⁴².

1. micropolítica

Se, em Clarice, há uma instrumentalização da escritura (‘escrevo para viver’), confundindo-se uma ontologia criativa com uma economia doméstica; ao mesmo tempo, o texto instrumentaliza-se na (auto)citação, sua forma de produção. A irreverência a respeito do ‘original’ se corresponde, assim, com uma pragmática escolha do meio de difusão: revistas, colunas de ‘mulheres’ e até uma seção de conselhos de moda e etiqueta - feitas sob pseudônimo⁴³. Elementos de uma “escritura menor”, em relação à conceitualização de

⁴⁰ Joana, na infância, em *Perto do Coração Selvagem*, 1980, ou as crianças d’*O Lustre*, 1963, ou “Começos de uma fortuna” (*Laços de família*, 1990); ainda, “Felicidade Clandestina”, “Miopia progressiva”, “Restos de carnaval”, “Tentação”, “A legião estrangeira”, “Os desastres de Sofia”, “Uma história de tanto amor” (*Felicidade Clandestina*, 1994). Idéia que desenvolvo no capítulo III “O movimento e as personagens”.

⁴¹ LISPECTOR, Clarice. “Os desastres de Sofia”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 24-5.

⁴² LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 101. Fragmento que também integra “Brain Storm”. *JB*, 22/11/1969. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 261.

⁴³ Clarice escreve para o *Jornal do Brasil* de 1968 a 1973. Assina também, com pseudônimos, as colunas: “Entre mulheres”, no *Seminário do Comércio*, sob pseudônimo de Tereza Quadros; como Helen Palmer, na coluna “Feira de utilidades”, no *Correio da Manhã*; como *ghost writer* da atriz e modelo Ilka Soares, em “Só para mulheres”, no *Diário da Noite*. A analogia entre moda e literatura apontada por Barthes, parece ser também o que liga os textos clariceanos, por ambas serem sistemas “homeostáticos, isto é, sistemas cuja função não é comunicar um significado objetivo, exterior e preexistente ao sistema, mas criar somente equilíbrio de funcionamento, uma significação em movimento: pois a moda nada mais é do que aquilo que se

literatura da época que prescrevia o livro, o ensaio acadêmico, o artigo de jornal como formas legítimas. No entanto, em Clarice, o meio e o tratamento textual se convertem em caminho de mão dupla. Trânsito ilícito, contrabando de fragmentos ou idéias, entre a coluna de *vanidades* e o cânone literário.

Nas palavras de Deleuze e Guattari:

*“Uma literatura maior ou estabelecida segue um vetor que vai do conteúdo à expressão: dado um conteúdo, em uma determinada forma, encontrar, descobrir ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que se concebe bem se enuncia... Mas uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar e só vê e só concebe depois”*⁴⁴.

Ou em Clarice:

*“Entenda-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som”*⁴⁵.

*“É por isso que no escrever eu não escolho, não posso me multiplicar em mil, me sinto fatal a despeito de mim”*⁴⁶.

Mais que uma distinção no interior do campo literário, desenhado a partir da ideal oposição de uma hegemonia e uma vanguarda, cabe pensar em Clarice como alguém que abandona a literatura para poder fazê-la. Obviamente essa tomada de distância envolve, em si, uma crítica, uma postura ‘política’, e uma prática alternativa, em relação à literatura de sua época⁴⁷.

Reconhecer uma política como um efeito da escritura clariceana é reconhecer o que nela há de articulação no campo literário, ou seja, uma máquina da forma de expressão diferenciada da preconizada que não se fixa ao *establishment*. Envolvida numa micropolítica efetuada no movimento, a escrita nomadiza os meios, a literatura, a cultura, o pensamento.

Embora e, invariavelmente, seja sob um sistema de significação dominante que o texto se faz, o processo de singularização é produzido a partir da visão peculiar dessa mesma escritura. Desterritorializada, pode até ser desterritorializante, sob linhas de fuga, traços que se desfazem durante a passagem, carregando consigo o caminho. Nesse modo de

diz dela, e o sentido segundo de um texto literário é talvez evanescente, ‘vazio’, embora esse texto não cesse de funcionar como o significante desse sentido vazio. A moda e a literatura significam fortemente, sutilmente, com todos os rodeios de uma arte extrema, mas, se se quiser, elas significam ‘nada’, seu ser está na significação, não em seus significados”. BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

⁴⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*, 1977, p. 43.

⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 30, (ênfases minhas).

⁴⁶ LISPECTOR, Clarice. “Nada mais que um inseto”. *JB*, 31/10/1970. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 343.

⁴⁷ BOURDIEU, Pierre. Cf. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

expressão, a singularização⁴⁸ recusa os estratos preestabelecidos das formas e dos conteúdos. Produção de uma máquina literária desterritorializada, não apenas *sob* mas também *sobre* o sistema de significação, embate da linguagem contra a grade de uma língua endurecida, normatizada, burocratizada. Fluxos de expressão, fluxos de conteúdo.

Um mundo de proliferação de devires, mas como assinala Guattari, "*todos (os) devires singulares, todas as maneiras de existir de modo autêntico chocam-se contra o muro da subjetividade capitalística*"⁴⁹. Esse choque frontal contra as grandes máquinas normalizadoras⁵⁰ resultará em intuito de cooptação. Imediatamente admitida, legitimada com dispensa de formalidades, não estará menos submetida a um enquadramento de referenciação. Clarice não faz uma literatura de minorias, desde que sua primeira incursão é uma referência. O que quer dizer que após um agradável assombro, torna-se marco das letras brasileiras, com ampla recepção, de público e no campo crítico literário, objeto de leituras, pesquisas e base das mais variadas construções interpretativas.

Mas o que a melhor define é um devir-minoritário dentro dela, caracterizado pela língua que se faz menor. Cabe distinguir, aqui, o majoritário como sistema homogêneo e constante, aquele que se repete para perpetuar a organização. A totalidade, como abrangência, difere da multiplicidade, pois centrada no uno que está. Já as minorias são como subsistemas do organismo, ainda que irmanadas pela heterogeneidade:

*"Certamente as minorias são estados que podem ser definidos objetivamente, estados de língua, de etnia, de sexo, com suas territorialidades de gueto; mas devem ser consideradas também como germes, cristais do devir, que só valem enquanto detonadores de movimentos incontrolláveis, de desterritorialização[...]"*⁵¹.

O minoritário, então, é o devir potencial, criativo.

À literatura menor cabe abrir passagens entre os territórios, habitar as partes baixas, os limiares, correr os subterrâneos unindo o 'solo do espaço liso à terra do espaço estriado', crescendo sobriamente pelo meio. Corrida imperceptível, constante, intensa, velocidade

⁴⁸ Guattari designa como singularização, os processos disruptores do campo de produção do desejo, movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade 'capitalística', através da afirmação de ser, de uma nova percepção. GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996. Cf. Cap. II: "Subjetividade e História", pp. 21-30.

⁴⁹ GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, 1996, p. 50.

⁵⁰ Engendradoras de uma subjetividade sistematizada, da ordem capitalista que fabrica os modos das relações humanas, para Guattari. Cf. GUATTARI, Félix. e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, 1996, pp. 31-34.

⁵¹ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Valência: Pre-Textos, 1980, p. 53, (tradução minha).

que altera o deserto da linguagem. O meio portanto não é o lugar da moderação, um centrismo; ao contrário, o meio é onde se adquire a velocidade.

Deleuze, em *Diálogos*, aclara sobre a velocidade da corrida 'entre':

*"E tudo o que cresce pelo meio está dotado dessa velocidade. Teria, pois, que distinguir não entre o movimento relativo e o movimento absoluto, senão entre a velocidade relativa e a velocidade absoluta de qualquer movimento. O relativo é a velocidade de um movimento considerado desde um ponto a outro. O absoluto é a velocidade do movimento entre os dois, no meio dos dois e traçando uma linha de fuga. O movimento não vai de um ponto a outro, senão que se cria melhor entre dois níveis, como uma diferença de potencial. É uma diferença de intensidade que produz um fenômeno, que o abandona ou o expulsa, que o envia ao espaço"*⁵².

Não são os movimentos rápidos nem lentos que potencializam a escritura de Clarice, mas essa *imobilidade*, com a qual e através da qual se atinge uma velocidade absoluta. Assim como os nômades que, mesmo quando se deslocam lentamente, permanecem no meio, pois *"a velocidade absoluta pode medir tanto um movimento rápido como um movimento lento, e inclusive uma imobilidade, como no caso de um movimento sobre si mesmo"*⁵³.

"Quero escrever movimento puro", aspira *Um Sopro de Vida*⁵⁴.

Dar à literatura uma velocidade absoluta, por eleição ou contingência. Fazer dela uma máquina de guerra, circulação de fluxo pelo território sedentário, abertura de um espaço informal. Mas, muitas vezes, reterritorializando-se dentro de códigos pré-estabelecidos, morais, sociais. Caindo em seus próprios buracos, agarrando-se demasiado às suas linhas de contorno, demorando-se num ponto de parada, detendo-se numa lembrança, no pessoal.

Portanto na produção de subjetividades originais, singulares, os textos de Clarice encontram-se sob uma linha revolucionária de constante transformação, linha de clandestinidade emaranhada na rede literária-padrão. Movimento subversivo que se inaugura em 1944: *Perto do Coração Selvagem*, com seus blocos de intensidade, um universo de micropercepções chocando-se de frente com a ficção regionalista, ou com aqueles que podem ser enquadrados na crítica-social, ainda dos anos 30.

Escritura que encontra suas linhas de fuga, inscrevendo uma cartografia nas fissuras de uma subjetividade dominante. Relatos que evadem suas identidades; sem pontos, sem

⁵² DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*, 1980, p. 37, (tradução minha).

⁵³ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*, 1980, (tradução minha).

história, sem meta. Relatos simplesmente com graus de potência, nos movimentos intensos de um corpo para outro.

*“Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final. Do zero ao infinito vou caminhando sem parar. Mas ao mesmo tempo tudo é tão fugaz. Eu sempre fui e imediatamente não era mais”*⁵⁵.

*“Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente”*⁵⁶.

Por tudo isso, a escritura clariceana está em luta sem trégua, movimento que se faz e se conduz no interior do próprio texto, e também fora dele. Se singular na expressão, aparente nas transgressões sintáticas (*“sempre fui e imediatamente não era mais”*), assim se mostra também na reapropriação da literatura estabelecida. É agregada, agradada pela literatura maior; então ocorre a subversão no domínio do sistema de significação, a língua alcança um *plus*, na escritura, na expressão, evidências de um uso menor da língua, da escrita. Modo real de subversão, fugir do sistema sem deixá-lo, impregnando as coisas com significados estranhos ao mesmo sistema que os criou.

Desterritorializar a língua maior, a literatura maior, escavando na matéria, obtendo o vazio. Fazendo a língua passar por um fio, fio de voz, aguda, estridente como a da cantora kafkiana:

*“(...) se alguém se propõe a tarefa de reconhecer sua voz, então é irrecusável que não irá escutar outra coisa senão um assobio comum, que no máximo se destaca um pouco pela delicadeza ou pela debilidade. Mas se o observador fica diante dela, aí então não é apenas um assobio: para compreender sua arte é necessário não só ouvi-la como também vê-la. Mesmo se fosse somente o nosso assobio cotidiano, aqui já existe singularidade de alguém que se põe, solenemente, a não fazer outra coisa senão o usual”*⁵⁷.

Talvez, por isso, identificar a escritura de Clarice Lispector a qualquer espaço é arriscar territorializá-la em guetos de significações, sedentarizá-la em moldes etno ou logocêntricos, o que não coincide com o sentido da singularização dessa escritura. Como Guattari alerta sobre tal propensão: *“(...) há sempre algo de precário, de frágil nos processos de singularização. Eles sempre estão correndo o risco de serem recuperados, tanto por uma institucionalização, quanto por um devir grupelho”*⁵⁸. Portanto, Clarice ao mesmo tempo que articula formas de expressão diferenciadas, é adotada pela *mass-media*,

⁵⁴ LISPECTOR, Clarice. Epígrafe de *Um Sopro de Vida*, 1991.

⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*, 1991, p. 17.

⁵⁶ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*, 1991, p. 19.

⁵⁷ KAFKA, Franz. “Josefina, a cantora”. *Um Artista da fome e A construção*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 39.

⁵⁸ GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica...*, 1996, p. 53.

pelos intelectuais, pela academia - uns identificando um discurso íntimo ou místico-religioso; outros, um conteúdo político-filosófico.

Ao que se poderia indagar: seria pois *Água Viva* manual de aforismos de auto-ajuda? *Laços de Família* - o *best seller* clariceano - um clássico do gênero? G.H. seriam as iniciais de um rito místico-existencialista? *A Vida Íntima de Laura* é uma história infantil? Macabéa, uma metáfora semita? *A Maçã no Escuro* extenso folhetim?

2. imprensa

Em fins dos anos 50, Clarice se identifica socialmente como escritora, (e, *malgré elle-même*, que se dizia amadora) profissionaliza-se, condição essa que se define como meio de subsistência. A difusão e produção intelectual, a partir de então se intensifica: edita regularmente seus livros, conquistando relativa extensão de leitores.

Nas redações de jornal, de revistas, faz circular seus textos, ganhando espaços para eles, mesmo estando tão distantes da clássica crônica jornalística. Consciência que tem Clarice, e que muitas vezes em tom crítico a leva a discutir com o leitor: “*Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo*”⁵⁹.

Ou, em repentino tom confessional, contra as leis do espaço que lhe cabe na coluna, a necessidade econômica que domina e que esclarece: “*Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morreria sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum*”⁶⁰.

Ao que o leitor envolvido refuta, numa carta comentada por ela na sua coluna no *Jornal do Brasil*: “*que eu não escreva no jornal nada de crônicas ou coisa parecida. Que ela e muitos querem que eu seja eu própria, mesmo que remunerada para isso*”.

A condição que Clarice aborda enquanto necessidade é a que lhe dá suporte para realizar o que realmente considera ser literatura. Constrangida, por vezes, pelo trabalho limitar-lhe a produção literária. Em *Um Sopro de Vida*, o Autor expõe a complicada relação profissional de Clarice, espelhada na personagem: “*Ángela escreve crônicas para o jornal.*

⁵⁹ LISPECTOR, Clarice. “O grito”. *JB*, 09/03/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 79.

⁶⁰ LISPECTOR, Clarice. “Anonimato”. *JB*, 10/02/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 72.

Crônicas semanais, mas não fica satisfeita. Crônica não é literatura, é paraliteratura. Os outros podem achá-las de boa qualidade mas ela as considera mediócras”⁶¹.

Entretanto, nesses intervalos de imprensa é que o formato de sua produção se estilhaça e os conteúdos são violados⁶². Lança textos seus, ou recortes deles, de composição densa, quase ilegíveis para o consumidor de sínteses diárias. Como exemplo, em 1972, no *Jornal do Brasil*, ela publica (mais) “*um anti-conto, uma anti-literatura*”⁶³, que exige um leitor iniciado nos relatórios-mistérios de Clarice. Ou seja, se Clarice, em seu modo pouco convencional de se comunicar com o leitor do jornal, suscita uma recepção, esta a surpreende. Pois o contragolpe desse trabalho necessário, porque remunerado, é o de converter-se naquilo que ela procura produzir em seus livros. E, sobretudo, o leitor do jornal não se mostra tão desavisado como se supôs⁶⁴, ele consome em dupla-dose, assim como se lê no desfecho daquela carta: “*Que muitos têm acesso a meus livros e que me querem como sou no jornal mesmo*”⁶⁵.

⁶¹ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*, 1991, p. 101.

⁶² Clarice se comunica, através de sua coluna no JB, com aquele que pretende dar um formato padrão ao que ela ali escreve. É publicado, como uma nota final entre outros fragmentos, no dia 04/02/1968, “Ao linotipista”, o qual transcrevo, na íntegra: “*Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê. Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar. Escrever é uma maldição*”. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 70.

⁶³ Já publicado na revista *Senhor*, segundo uma nota que precede o texto.

⁶⁴ Clarice, em “Lembranças da feitura de um romance”, diz: “*Escrever para jornal não é tão impossível: é leve, tem que ser leve, e até mesmo superficial: o leitor, em relação a jornal, não tem vontade nem tempo de se aprofundar*”. JB, 02/05/1970. Em observação à relação autor-obra-público, traça uma teoria do leitor, reconhecendo, nesse, sua função produtiva: “*O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor*”. “Outra carta”, JB, 24/02/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, pp. 303, 75. Outras vezes, ainda, explicita sobre o papel dinâmico, ativo, a ser desempenhado pelo leitor, em lugar de passiva recepção: “*Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional*”. *Um Sopro de Vida*, 1991, p. 26. A valorização deste tema coloca os textos clariceanos na discussão da contemporânea ‘estética da recepção’, que nos diz que são neles onde se lê a escritora, mas também, a leitora. Luiza LOBO aponta, em seu verbete “Leitor”, para uma Clarice leitora de Machado, refere-se ela à herança deixada pelo escritor, sua própria série de cânones. Conforme a autora “*Clarice Lispector já se beneficia da estrutura dramática seguidamente usada por Machado e por toda uma gama de novelas e romances típicos do século XIX - Dickens, Dumas, Alencar, Flaubert*”. Mas se a ‘cartomante’, personagem d’*A Hora da Estrela*, comunica-se com “A Cartomante”, texto machadiano, o faz num nível paródico, como observa a autora: “*A cartomante machadiana, bem estruturada, inserida na literatura erudita, correspondendo ao apogeu das letras como veículo privilegiado para atingir o leitor letrado, o folhetim ou o livro, e a clariceana correspondendo a uma fase crítica, em que a literatura já perdera o prestígio, desbancada pela cultura de massa, aqui representada pelo cordel. Em Clarice, a cartomante apresenta-se como personagem-testemunha, insegura de sua vocação de profetisa da morte. O Autor, no distanciamento buscado com aquele alter-ego feminino, propõe um antilivro folhetim, com início sensacionalista e final filosófico - uma verdadeira ruptura com a noção de ‘gênero’, tão bem estruturada no conto de Machado*”. *As Palavras da Crítica*, org. José Luis JOBIM. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 243-245.

⁶⁵ LISPECTOR, Clarice. “Dies irae”. JB, 14/10/1967. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 31.

Posiciona-se, assim, no ‘meio’ do que se supõe ser a crônica e o discurso jornalísticos porque, no intercâmbio dos espaços, dos meios, dos textos, produz um amálgama textual. Nos movimentos, nas remontagens, na margem, diluem-se, definitivamente, as fronteiras de gênero literário e dos temas adequados a determinado veículo. Escritura que só se acompanha através de suas linhas compostas e descompostas a cada encontro; escritura que repousa nos pontos, mas não faz deles seu sentido - de partida, ou chegada. Desconhece um lugar: na passagem se tem dela um instantâneo, as expressões ali capturadas são alguns rastros de sua geografia.

Contra a máquina-binária, ela produz na multiplicidade, ao invés das composições unificantes; utiliza-se de uma geografia com orientações e direções, ao invés de uma história. Como o estrangeiro, ela transita pelas classificações e por isso livre por âmbitos sociais, a escritura clariceana se movimenta entre distintos meios, simplesmente conjugando-se a eles, fazendo alianças, mas sempre de posse do segredo, da biografia⁶⁶:

“É preciso ter coragem para fazer um brain storm: nunca se sabe o que pode vir e nos assustar. O monstro sagrado morreu: em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe. Bem sei que terei que parar, não por causa de palavras, mas porque essas coisas e sobretudo as que eu só pensei e não escrevi, não se usam publicar em jornais”⁶⁷.

No relato de uma entrevista, Clarice afirma que *“Escritor não tem sexo (...)”*, acrescentando, a seguir, o que respondera à entrevistadora a respeito da nacionalidade: *“Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro”*, muito embora tenha elegido a nossa difícil língua, *“mas fascinante. Sobretudo para se escrever”⁶⁸*, e arremata, *“Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que a minha abordagem do português fosse virgem e límpida”⁶⁹.*

⁶⁶ Segredo que se contradiz no espelhamento da relação profissional biográfica na personagem Ângela, em *Um Sopro de Vida*, 1991. Sobre o estrangeiro, Kristeva diz possuir ele uma distância para ver a si e aos outros, o poder de se relativizar e aos demais, por esses se encontrarem presos à rotina da monovalência, dá-lhe um sentimento altivo, pois *“o estrangeiro sabe que ele é o único a ter uma biografia, isto é, uma vida feita de provas (...) simplesmente uma vida onde os atos são acontecimentos, porque implicam escolhas, surpresas, rupturas, adaptações ou estratégias, sem rotina ou repouso”*. KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*, 1994, p. 14.

⁶⁷ LISPECTOR, Clarice. “Brain Storm”, *JB*, 22/11/1969. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 261. Fragmento reaproveitado em *Água Viva*, 1973, cf., p. 103.

⁶⁸ LISPECTOR, Clarice. “Minha próxima e excitante viagem pelo mundo”. *JB*, 01/04/1972. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 440. Deleuze e Guattari assinalam que também Virginia Woolf quando interrogada *“sobre uma escrita propriamente feminina, ela se espanta com a idéia de escrever ‘enquanto mulher’”*. Ao que depois comentam: *“A única maneira de sair dos dualismos, estar-entre, passar entre, intermezzo, é o que Virginia Woolf viveu com todas as suas forças, em toda sua obra, não parando de devir.”* DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 4: Capitalismo e Esquizofrenia*, 1997, pp. 68-9.

⁶⁹ LISPECTOR, Clarice. “Declaração de Amor”. *JB*, 04/05/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 98.

Escrever para além do sexo, da origem, da linguagem, da língua dominante, maior, que se dispõe a 'interpretar, transformar, enunciar'⁷⁰. Devir uma outra coisa na escritura, não aparentar, assimilar, imitar a criança ou a planta, o estrangeiro, o louco ou o animal. Mas devir-minoritário como aquela *esperança* que pousa em torno de nós, devir-imperceptível como aquele mesmo ovo que há três milênios se vê. Devir tudo isso para inventar novas forças ou novas armas, para poder melhor passar, tomar o território, pois o nômade não abandona o território. Ao contrário, expande-o, empurrando seus limites ao ritmo das andanças, e sobretudo das alianças. Jamais esquecer que as alianças garantem a permanência no território: criar pontos, multiplicá-los no seu percurso, pois a repetição de um ponto é condição para prosseguimento, não simples retorno.

— ~~Em outras palavras, para o sedentário, a ligação com a terra se dá pela posse.~~ Logo, seu território está dividido, suas partes distribuídas, seu espaços esquadrihados, planejados, os lugares povoados. Entre os nômades, a terra não é segmentada, antes os homens organizados é que se distribuem por um território indiviso. O nômade precisa da terra apenas para cruzá-la. Abrir passagem no território limitado, pontuado, sem objetivos específicos, além dos de atravessá-lo. Jamais esquecer, contudo, que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transformado num espaço estriado; e o espaço estriado é constantemente revestido, voltando-se um espaço liso, é o que nos mostra o pensamento deleuziano.

A escritura menor, ao operar no mesmo campo, associa-se àquele território repleto de cortes, pontos, cada um deles como referência, classe, nome, hierarquia, interferência. Capturada e protegida pelo aparelho literário, desviando-se a todo instante, abrindo clareiras, fendas, conquistando um espaço intermediário, na fuga das restritas terminologias, mas muito mais móvel e livre. Ela está sobre uma linha, entre a dança e a marcha, está em uma guerra sem visar objetivo algum, exceto o de passar. Indiferente ao meio que a transporta, ela continua.

*“É esse tipo de obra fragmentária (...) que rompe com as grandes identidades literárias, que teve uma grande expansão na mídia, talvez muito maior do que todas as grandes obras constituídas, fechadas e amarradas em torno de si mesmas.”*⁷¹

⁷⁰ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*, 1980, p. 18.

⁷¹ GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, 1996, p. 114.

3. o estrangeiro

Escritura que não escreve a língua de origem, mas faz vibrar uma língua original, fazendo estremecer dentro dela seu próprio idioma. Clarice, ucraniana-judia que escreve em português. Omissão⁷² que se revela nos interstícios, na transparência de uma experiência, num ato híbrido de comer o mundo⁷³. Se a cultura judaica se dispersa no sincretismo da cultura brasileira reterritorializa-se no livro, na escritura⁷⁴.

Clarice pouco alude à sua família imigrante, numa breve referência, ela passa ao largo quando afirma: “*Nada sei sobre essa viagem de imigrantes: devíamos todos ter a cara dos imigrantes de Lasar Segall*”⁷⁵. Diluída na representação do corpo anônimo dos viajantes, afasta-se desinteressada do tema do estrangeiro. Mas quando se depara com aquilo que não vivera, ela responde ao chamado. Em viagem à Polônia, localiza ao longe, “*uma grande floresta negra que apontava-me emocionalmente o caminho da Ucrânia. Senti o apelo. A Rússia me tinha também. Mas eu pertencço ao Brasil*”⁷⁶.

Um ‘r’ dobrado na pronúncia, característica atribuída a uma possível marca de estrangeiridade. Mácula de nascimento na aldeia fora do mapa⁷⁷, tão longínqua quanto

⁷² Somente em última entrevista, para a TV Cultura de São Paulo, em fevereiro de 1977, Clarice declara pela primeira vez ser judia: “*Eu sou judia, você sabe, - embora não acredite que o povo judeu seja o povo eleito por Deus*”. In: GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice - Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995, p. 66.

⁷³ No artigo “La Poética caníbal de Clarice Lispector: del sauce Robert a la sangre bruta”, Ana Luiza ANDRADE alude à gastronomia como troca entre linguagem e corpo em seus deslocamentos às origens simbólicas da escritura no resgate do inédito “Desespero e Desenlace às Três da Tarde” In: *Mora*. Revista de literatura de la mujer. Buenos Aires, no. 3, agosto de 1997.

⁷⁴ Para os judeus nômades, o texto sagrado é a pátria espiritual transportada para os diferentes exílios, para as diferentes diásporas. Depois dos sucessivos pogroms contra este povo e sua cultura, a ruína é o que lhes fica de mais sagrado. Cf sobre a ruína, o segundo capítulo deste trabalho, “O movimento do texto”.

⁷⁵ LISPECTOR, Clarice. “Viajando por mar”. *JB*, 05/06/1971. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 377.

⁷⁶ LISPECTOR, Clarice. “Já andei de camelo, A esfinge, A dança do ventre”. *JB*, 12/06/1971. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 379.

⁷⁷ Em “Esclarecimentos”, Clarice explica: “*Vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito. E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchechelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante (...). Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade*”. *JB*, 14/11/1970 (In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 345). Seis anos depois, ela ainda continua a esclarecer sobre sua nacionalidade: “*...ainda assim me chamam de estrangeira. É bobagem. Talvez seja por causa do meu ‘r’ dobrado*”. “Entrevista de Clarice Lispector”, 20/10/1976. In: *A Paixão Segundo G.H. Edição Crítica*. Coordenador Benedito NUNES. Florianópolis: EDUFSC, 1988, p. 296. Sobre o desvio na língua, Clarice também aclara: “*Muitas pessoas pensam que eu falo desta maneira por causa de um sotaque russo. Mas eu tenho a língua presa. Há a possibilidade de cortar, mas meu médico falou que dói muito. Tem uma palavra que eu não posso falar, senão todo mundo cai para trás: Aurora*”. In: GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice - Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995, p. 65.

impronunciável. Mesmo Clarice tendo nacionalidade brasileira, sempre uma necessidade de transparência: afirmações de não ser estrangeira, confirmações de seu ser nacional.

Sua biografia social e intelectual - levando em conta sua formação cultural heterodoxa: o entorno familiar, o bairro judeu, a alfabetização no colégio hebraico⁷⁸ - não se encerra em uma língua estrangeira imigrante. Logo, um plurilingüismo alcançado é devido ao rasgo individual que atravessa a língua, mesclando-a, produzindo-a, traduzindo-a⁷⁹.

Clarice reproduz uma entrevista concedida por Henry Miller, uma possível tradução sua.

“Entrevistador: - Gertrude Stein diz que viver em Paris apurou o seu inglês, pois que ela não usava seu idioma na vida cotidiana. Isto fez dela a estilista que é. O fato de morar em Paris exerceu o mesmo efeito sobre o senhor?”

Miller: - Não exatamente mas percebo o que ela quer dizer. (...) Ouvir diariamente outra língua aguça nosso próprio idioma, faz com que se percebam sombras e nuances de que jamais se suspeitou. Ademais, há um ligeiro esquecimento, que faz com que se anseie recapturar certas frases e expressões. A gente torna-se mais consciente de nossa própria língua”⁸⁰.

O exílio geográfico passa a ser exílio interior, ser estrangeiro em sua própria língua, desterritorializando o organismo, estando ali só em potência. Não fazer reinar sua língua na escrita, mas alcançar uma outra, elegê-la. Um som entre-dois, resultado da escritura que afasta a lembrança do passado, mas traz consigo um trêmulo traço do imemorial, vestígios que retornam e só podem ser aludidos, sem nunca inteiramente poder tocá-los, o inominável (Beckett). Uma língua que se posiciona no meio, entre o silêncio e o balbucio:

“(...) aberto ao vazio, aberto ao nada, admito, são palavras, aberto ao silêncio, dando para o silêncio, ao mesmo nível, por que não (...) são palavras, é um corpo, eu estou do lado de fora, estou dentro, em alguma coisa, estou fechado, o silêncio está fora, dentro, só existe aqui, o silêncio está fora, apenas esta voz, e o silêncio a toda a volta (...)”⁸¹.

Clarice inventa um prodigioso gaguejar no interior da língua portuguesa, uma linha de fuga da linguagem, um bilingüismo na própria língua, coloca-se de fora. Em Clarice, ‘enrolar a língua’ é materializar seu ser estrangeiro. Como se uma outra língua transpassasse, filtrada em um acento interno, dando luminosidade à escritura. A língua materna, a língua adotada, um possível idioma misto articulado, construindo associações,

⁷⁸ In: GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice - Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995, p. 94.

⁷⁹ Clarice, como Baudelaire, traduz (adaptando) *Histórias Extraordinárias* de Poe. Tradutora também de outros autores, em livros, ou apenas em citação, em suas colunas de imprensa.

⁸⁰ LISPECTOR, Clarice. “Henry Miller”. *JB*, 11/04/1970. In: RANZOLIN, Célia Regina. *Clarice Lispector Cronista: No Jornal do Brasil (1967-1973)*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1985. In Anexos, no. 1.

imagens e contornos na expressão escrita. Um trabalho no limiar da sintaxe, produzindo um discurso excêntrico, provocando em sua leitura um certo estranhamento, criando uma potência, uma escritura-viva: “*A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. _ _ _ _ _*”

Manter-se no meio, fazendo um uso *minoritário* da linguagem, é tartamudear como um estrangeiro, dentro da própria língua⁸², expressão que precede conteúdos: “*Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas (...)*”⁸³.

Literatura fragmentada, cindida, a linguagem levando à desterritorialização até o ponto em que não subsista mais nada além de pulsações. Busca negar a representação para contactar os limites da linguagem, tenta uma aproximação do Real, rodeando-o na tentativa de nomeação, mas o Real diz respeito à ordem do indizível, não-simbolizável, ou seja, situa-se além da linguagem. “*É por não ser nunca capaz de captar o Real que ela se aproxima dele, também descontínuo, também estilhaçado, incompleto*”⁸⁴, o sentido aparece intermitente, transversal.

∥ O momento da escritura de Clarice Lispector é o do devir, o da abertura. O momento intenso, frágil, que aspira a uma identificação entre sujeito e objeto, naquele instante fugidio, detectado nas coisas: não na essência, mas na intensidade dos objetos e de si mesmo.

“*Para passar de uma palavra física ao seu significado, antes destrói-se-a em estilhaços, assim como o fogo de artifício é um objeto opaco até ser, no seu destino um fulgor no ar e a própria morte. Na passagem de simples corpo e sentido de amor, o zangão tem o mesmo atingimento supremo: ele morre*”⁸⁵.

“*Já quis estar morta, não porque não quisesse a vida - a vida que ainda não lhe dera o seu segredo - mas porque ansiava por essa integração sem palavras*”⁸⁶.

O instante sublime de identificação com o objeto significaria a sua imobilidade, imagem que se desenha no turbilhão. Perfil desconhecido e fugaz, como uma miragem, na

⁸¹ BECKETT, Samuel. *O Inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.133.

⁸² Deleuze atribui um estilo, a partir de uma linha de fuga traçada nas escrituras de certos autores; logrando, assim, uma língua menor dentro da linguagem. Cf. *Diálogos*, 1980, p. 8.

⁸³ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 29.

⁸⁴ CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A Traição de Penélope*. São Paulo: AnnaBlume, 1994, p. 53.

⁸⁵ LISPECTOR, Clarice. “Palavras apenas fisicamente”. *JB*, 12/12/1970. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 350.

⁸⁶ LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 67.

tormenta de areia. Identidade que constitui um terceiro termo na série linear: enorme objeto não diferenciado. Tudo pára um momento, tudo se cristaliza (depois tudo recomeçará)⁸⁷.

Clarice declara: "*Queria escrever alguma coisa (...) como a lembrança de um alto monumento que parece mais alto porque é lembrança. Mas queria, de passagem, ter realmente tocado no monumento*"⁸⁸.

Resvalar apenas os possíveis significados na aproximação através de sucessivas palavras. Macular o silêncio para entrever o desconhecido, andar em círculos na nomeação do inominável. G.H. traduz a agonia dessa linguagem em captura do objeto não-apreensível, no frustrante intento ao pleno, concepção de si através da linguagem,

"(...) a realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não a acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conheci e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano"⁸⁹.

A plenitude na escritura de Clarice não é um significado, é, antes, uma percepção de se ter atingido o Grande significante, porque quando não se tem mais significação é a sensação que prevalece. O grande significante, a plenitude, o sem sentido que é a pura transcendência, a natureza, Deus. O mais humano, portanto, é dar significação, tratar de exprimir; e o mais divino é: o mais humano, só que livre da *baixeza* de colocar significado. Sentir é reencontrar o divino. O divino, pois, é o sentir conectado com todas as coisas - também para Bergson. Descobrir no presente, a memória. No cotidiano, a transcendência. No corpo, Deus.

"Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima. É pouco, é muito pouco"⁹⁰.

4. a escritura, a loucura

Escritura-Lispector, nome próprio que não diz respeito ao sujeito enunciador, ao autor; mas ao contrário, nome próprio como despersonalização, como acontecimento, movimentos, lugares, forças, doenças⁹¹. O nome do escritor como conjunto de sintomas, constelação de afectos portadora de uma velocidade, mesmo que lenta, um povoamento de

⁸⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*, s/d, cf. p. 13.

⁸⁸ LISPECTOR, Clarice. "Mistério". *JB*, 07/09/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 135.

⁸⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 72.

⁹⁰ LISPECTOR, Clarice. "O que eu queria ter sido". *JB*, 02/11/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 153.

⁹¹ Cf. DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 1992, p. 48.

tribos, mesmo que no deserto. Combinações de elementos que lhe dão um caráter, um estilo:

“Sinto que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes e frescas para minha sede. E eu, selvagem enfim e enfim livre dos secos dias de hoje: trote para frente e para trás sem fronteiras. Presto cultos solares nas encostas de montanhas altas. Mas sou tabu para mim mesma, intocável porque proibida. Sou herói que leva consigo a tocha de fogo numa corrida para sempre? Ah, força do que Existe, ajudai-me, vós que chamam de o Deus”⁹².

A escritura-Lispector põe em ação um procedimento - traço também da psicose - que consiste em tratar a língua ordinária, a língua padrão, de modo a fazê-la ‘restituir’ uma língua original desconhecida. Talvez seja uma projeção da língua de Deus, aquela que arrastaria consigo toda a linguagem⁹³.

“Mas, se é verdade que as obras-primas da literatura formam sempre uma espécie de língua estrangeira no interior da língua em que estão escritas, qual vento de loucura, qual sopro psicótico se introduz assim na linguagem?”⁹⁴

Como esse caso há também a pintura-Klee, o caso-Klee, com seus sintomas, seu repertório de singularidades. Identificado como esquizofrênico, e como consequência, rejeitado - semanas antes de sua morte - seu pedido de residência, na Suíça. Maternidade e infância suíças, mesmo residindo na Alemanha, ainda assim só se fazia entender através do dialeto de Berna⁹⁵. Na língua menor, a arte se transmite por contágio, sua extensão é seu fazer político. Confirmado na leitura que Clarice faz de um quadro do pintor:

“Se eu demorar demais olhando “Paysage aux oiseaux jaunes”, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho. (...) Começo a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. (...) E é isso o que torna intolerável a segurança das grades; o conforto desta prisão me bate na cara. Tudo o que eu tenho agüentado - só para não ser livre”⁹⁶.

É em “Brain Storm” no entanto que Clarice compõe sua loucura: *“Ah, se eu sei, não nascia, ah se eu sei não nascia. A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. Engulo a loucura porque ela me alucina calmamente”⁹⁷.*

⁹² LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 90.

⁹³ DELEUZE, Gilles. Cf. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, p. 84.

⁹⁴ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*, 1997, p. 83.

⁹⁵ LISPECTOR, Clarice. “Paul Klee e o processo de criação”. *JB*, 22/07/1972. In: RANZOLIN, Célia Regina. *Clarice Lispector Cronista: No Jornal do Brasil (1967-1973)*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1985. In Anexos, no. 2.

⁹⁶ LISPECTOR, Clarice. “Paul Klee”. *Para Não Esquecer*, 1978, pp. 14-5, (ênfases minhas).

⁹⁷ LISPECTOR, Clarice. “Brain Storm”. *JB*, 22/11/1969. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992. Fragmento que, como já apontado, sofre algumas alterações ao ser integrado a *Água Viva*, 1973, p. 101.

Loucura desviada, derramada sobre a escritura, a escritura como saúde: “*Mas se não compreendo o que escrevo a culpa não é minha. Tenho que falar pois falar salva*”⁹⁸. Falar que, no jornal, cede sem pudor ao biográfico: “*Sou forte mas também destrutiva. Autodestrutiva. E quem é autodestrutivo também destrói os outros. Estou ferindo muita gente. E Deus tem que vir a mim, já que eu não tenho ido a Ele*”⁹⁹.

Escritura que escapa a todas as máquinas de apropriações: “*Só posso escrever se estiver livre, e livre da censura, senão sucumbo*”. Que se protege de uma análise que se pretende remédio, substituto da saúde: “- *Você teve medo de, analisando-se, perder seu poder criador?*” Indaga Clarice ao pintor Darel. Ao que ele responde: “- *Não, porque na verdade parece que é a parte sadia de uma pessoa que cria, a despeito de sua neurose*”¹⁰⁰.

Escritura sem finalidade em si mesma - com suas combinações, sua força não pessoal, seu estilo - criando sobre os traçados de linhas não imaginárias, mas, sim, de vida. Escritura que opõe-se à neurose, onde a vida não deixa de ser mutilada, personalizada: que não deixa de tomar a si mesma como finalidade¹⁰¹.

“*A obra de arte é um ato de loucura do criador. Só que germina como não loucura e abre caminho. É, no entanto, inútil planejar essa loucura para chegar à visão do mundo. A pré-visão desperta do sono lento da maioria dos que dormem ou da confusão dos que adivinham que alguma coisa está acontecendo ou vai acontecer. A loucura dos criadores é diferente da loucura dos que estão mentalmente doentes. Estes, entre outros motivos que desconheço, erram no caminho da busca. São casos para médicos, enquanto os criadores se realizam com o próprio ato de loucura*”¹⁰².

Corpo fragilizado em sua função-passagem a novos mundos, reinos; cortes, trânsito de inconstantes intensidades, que então, necessariamente, procura sair em retirada, para não sucumbir: “*(...) ir para fora do Rio dormir por assim dizer uma semana. Meu*

⁹⁸ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 101.

⁹⁹ LISPECTOR, Clarice. “Deus”. *JB*, 10/02/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, p. 72, 1992.

¹⁰⁰ LISPECTOR, Clarice. “Darel e a Psicanálise”. *JB*, 17/03/1973. In: RANZOLIN, Célia Regina. *Clarice Lispector Cronista: No Jornal do Brasil (1967-1973)*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1985. In Anexos, no. 3.

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. Cf. *Diálogos*, 1980, p. 10.

¹⁰² LISPECTOR, Clarice. “Doar a si próprio”. *JB*, 15/08/70. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 326. Deleuze demonstra, através dos exemplos dos escritores, que criar não é comunicar, mas resistir: “*Nietzsche dizia que o artista e o filósofo são médicos da civilização. É inevitável que, quando a ocasião se apresenta, eles não se interessam muito pela psicanálise. Existe na psicanálise uma tal redução do segredo, uma tal falta de compreensão dos signos e sintomas, que tudo é reconduzido ao que Lawrence chamava de ‘o segredinho sujo’*”. DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 1992, p. 178.

*subconsciente estava exausto, de tanto ser mexido, sobrecarregado por eu ter caído - sem o ter provocado - no chamado tumulto criador*¹⁰³.

Melville afirmava:

*“Se para efeito de argumentação dizemos que ele está louco, então eu preferiria estar louco a ser sensato... gosto de todos os homens que mergulham. Qualquer peixe pode nadar perto da superfície, mas é preciso ser uma grande baleia para descer a cinco milhas ou mais... Desde o começo do mundo, os mergulhadores do pensamento voltam à superfície com os olhos injetados de sangue*¹⁰⁴.

Desde que se pensa e se cria, enfrenta-se necessariamente uma linha onde estão em jogo a vida e a morte, a razão e a loucura; há sempre o risco de ser arrastado por essa linha inflexível, em direção ao esgotamento orgânico¹⁰⁵. Ou então, tentar arrebatá-la no instante da quebra, recriá-la, dobrá-la sobre si mesma, retomar a caminhada, mesmo que sem sentido. As linhas duras são as que esmagam Macabéa e Virgínia; a linha de bloqueio carrega consigo o casal de “Os Obedientes”, a senhora Xavier e Margarida Flores¹⁰⁶ (que se esvai junto ao frasco de soníferos).

Linhas que atravessam o corpo com os binarismos, e que nem mesmo da droga se faz uma linha de fuga, porque nela também se repetem todas as construções duais. A morte e a vida, o claro e o escuro, sanidade e insanidade. Mas tentar produzir em si, o efeito análogo da droga, o seu próprio ácido¹⁰⁷. Clarice assegura: Blake e John, o *hippie*, têm “*em si a capacidade do êxtase, como eu. Há os que já têm o LSD em si, sem precisar tomá-lo*”, e, por fim, relata o efeito, “*eu estou tendo essa vertigem, mas sem angústia*¹⁰⁸. Provocadora de uma louca velocidade, ou imensa lentidão, a droga fazendo o corpo sentir

¹⁰³ LISPECTOR, Clarice. “Carta sobre Maria Bonomi”. *JB*, 02/10/1971. In: RANZOLIN, Célia Regina. *Clarice Lispector Cronista: No Jornal do Brasil (1967-1973)*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1985. In Anexos, no. 4.

¹⁰⁴ MELVILLE, Herman APUD DELEUZE, Gilles. In: *Conversações*, 1992, p. 129.

¹⁰⁵ João Cabral escreve numa carta para Clarice: “*Agora eu pergunto (...): seria v. capaz de continuar escrevendo sem risco de perder a cabeça? É alguém capaz de jogar ‘pocker’ sem dinheiro? Sem arriscar? Estou certo que não. Agora, eu pergunto ainda: serão de maldizer esses momentos de desespero e pessimismo que nos obrigam a começar cada vez, cada livro ou cada poema?*” Barcelona, 15/02/1949. (inédito). In Anexos, no 9.

¹⁰⁶ LISPECTOR, Clarice. “Um dia a menos”. In: *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

¹⁰⁷ Afirmação encontrada na carta de Antônio Callado, datada de 1954, e da qual reproduzo o trecho: “*Clarice Como você verá quando ler The Doors of Perception, na decomposição química da adrenalina ocorre uma substância chamada adrenocromo, que é um intoxicante. Tudo isso é grego para você ou para mim mas as coisas começam a se esclarecer quando a gente sabe em seguida que a tal substância adrenocrome pode ser fabricada pelo nosso próprio organismo. Isto que dizer que há pessoas (Santa Teresa de Ávila, Blake) que produzem, espontaneamente, sua mescalina ou o princípio intoxicante da mesma. Assim, só os que não chegam a esses altos estados de consciência espontaneamente (como Huxley) precisam de ajuda da droga*”. (inédito). In Anexos, no. 13.

de modo distinto, permitindo uma nova visão das coisas que estiveram “*sempre lá, mantidas à distância pelos nossos espíritos animais. Se a mesalina nos pode levar a essa queda de barreiras sem a doença deve valer a pena*”¹⁰⁹.

Ou mantendo-o sempre igual, *insensível*, o corpo controlado pelo medicamento, que lhe devolve a aparente ordem orgânica, e a idéia falsa de repouso. É nos químicos *atenuadores* (promovidos para agir “*prozaicamente*” sobre os efeitos da sociedade mesma que os produzem), nas vulgares aspirinas de Macabéa - para ela, produto de luxo - e nos calmantes de Ermelinda, que as duas procuram encontrar a diminuição da intensidade de existir. Aos choques, os contra-choques¹¹⁰. A anestesia para aliviar a carne viva dos sentidos expostos.

À pergunta do porquê das aspirinas, Macabéa responde: “*É para eu não me doer*”, “*eu me dão o tempo todo*”, “*Dentro, não sei explicar*”¹¹¹. Sobre os calmantes, Ermelinda é mais aguda: “*Ah, disse ela com simplicidade, é assim: vamos dizer que uma pessoa estivesse gritando e então a outra pessoa punha um travesseiro na boca da outra para não se ouvir o grito, sei que estou gritando mas não ouço, é assim, disse ela ajeitando a saia*”¹¹².

Ângela, mais radical, oscila entre a loucura e o amortecimento: “*Refugio-me na loucura porque não me resta o chato meio termo do estado comum. Quero ver coisas novas - e isso eu só conseguirei se não tiver mais medo da loucura*”¹¹³, mas paradoxalmente,

“*Viver me deixa tão nervosa, tão à beira de. Tomo calmantes só pelo fato de estar viva: o calmante me mata parcialmente e embota um pouco o aço demasiado agudo da minha lâmina de vida. Eu deixo de fremir um pouco. E passo a um estágio mais contemplativo*”¹¹⁴.

A lâmina de vida em sua percepção aguda contradiz-se ao bisturi que corta um corpo anestesiado na cirurgia. A lâmina de vida é tão afiada que precisa ser mais cega. Endurecimentos, modos de anestesia, interditando a verdadeira conjugação com outros elementos; obstruindo o devir-rosa de Laura: a linha de fuga voltada contra si mesma

¹⁰⁸ LISPECTOR, Clarice. “Um instante fugaz”. JB, 28/08/1971. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 401.

¹⁰⁹ Conclui CALLADO ao fim da carta acima mencionada.

¹¹⁰ BUCK MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: o ‘ensaio a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia* no. 33, 1o. Semestre de 1997. Florianópolis: EDUFSC, 1998.

¹¹¹ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 80.

¹¹² LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 179.

¹¹³ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de vida*, 1991, p. 141.

¹¹⁴ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de vida*, 1991, p. 144.

arrancando-lhes do contágio entre-reinos. Radicaliza-se o movimento, na *imitação* nada mais se podendo criar, caindo assim, onde, senão, na loucura? “*Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranqüila como num trem. Que já partira*”¹¹⁵. Extrair da loucura toda a vida que contém, mas odiando ao mesmo tempo a todos os loucos que não cessam de matar essa vida, com angústia, tristeza, neurose, de voltá-la contra si mesma¹¹⁶.

5. o nomadismo

O nômade é economia na imobilidade: sem pontos de referência, no presente, no meio. Distingue-se de outras duas figuras emblemáticas¹¹⁷, que também fazem do movimento uma condição do ser: o errante e o *flâneur*. O ser em errância, busca através do caminho sua própria interioridade; errando no acaso dos encontros, ao azar do jogo. Mas sempre na procura atávica do elo perdido, recaindo num mesmo ponto, ainda que incerto: busca da origem. Cavaleiro ou o judeu errante.

Em circulação, no circuito das massas, o *flâneur*; localiza-se nos pontos emergentes da capital: calçadas, bistrôs, galerias. Estimulado por uma estética, ele também cruza um plano, por excelência estriado, o da urbe; percorrendo-o obliqua e até nomadicamente, seu estilo é entretanto, o do descompromisso ideológico ou crítico. O fenômeno da banalização do espaço é a experiência fundamental do flâneur, aponta Benjamin¹¹⁸. Sua marca é a ociosidade, ver passar em desfile todos os traços e paisagens citadinos. Os pontos, então,

¹¹⁵ LISPECTOR, Clarice. “A imitação da rosa”. In: *Laços de Família*, 1990, p. 69. Aqui, exige-se uma nota sobre um belo estudo de Lucia HELENA “A literatura segundo Lispector”, no qual chama a atenção para a intensa e interna luta da mulher, em especial a do citado texto, contra as imposições sociais, os modelos identificatórios. A “*duplicidade de Laura, cindida entre duas personas*”, o que deflagrada é “*a tensão entre o ascetismo de Laura e o erotismo das rosas*”, e acrescenta a autora: “*Deste modo, como a modesta e doméstica mulher de Armando, Laura tinha que ser a representação ascética da interdição do desejo do prazer. Esta suposta verdade é cuidadosamente desconstruída pela relação erótica e belíssima de Laura com as rosas, e destas entre si*”. In: *Tempo Brasileiro*, no. 104, pp. 25-42.

¹¹⁶ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. Cf. *Diálogos*, 1980, p. 63.

¹¹⁷ Ao lado dessas, outras importantes figuras podem ser arroladas, aquelas que marcaram toda uma literatura: a do viajante (pesquisador, agrimensor), a do peregrino, pioneiro, descobridor. Todos eles partem em viagem com intencionalidades - civilizatórias, didáticas, organizadas - para defrontar-se com, e dar conta de um *exótico*. Muito distintas entretanto da viagem aqui localizada, de intensidade, essa diz respeito à experimentação perceptiva e mental, não a marcação da diferença, do território, mas a mobilidade de fronteiras. O que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento, mas o modo de espacialização. Viajar, como pensar, de modo liso ou estriado.

¹¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991, cf. pp. 185-236.

como privilégio, acúmulo, parada, perda. Mas a viagem nomádica mais que no espaço, é em intensidade que se faz, produzindo um espaço intermediário. Se existe um ponto, é para ser abandonado pelo nômade. Para o nômade o movimento não se reduz ao circuito de espetáculo, mas ao fluxo da viagem.

Isso à parte, a escritura de Clarice, uma vez que o movimento se faz dentro da língua, do texto, no nível do signo e das personagens, caracterizar-se-ia pelo nomadismo. Mas, e sobretudo, no intenso movimento que se dá em um mesmo lugar, em outras palavras, um mundo que se manifesta como intensidade pura, pulsações-que-diluem todas as formas e conteúdos, as significações como fluxos desterritorializados, ou seja, territórios que se abrem, desfazendo-se a todo momento. É a escritura que funda uma territorialidade própria, sem pontos e sem centros, simplesmente conjugada ao movimento.

No texto, inscrevendo-se e reescrevendo-se, ressignificando na transumância para outros contextos: trechos modificados, fragmentos inseridos aos extensos textos, trilhas que se intracomunicam na coerência da composição. Processo de criação na fragmentação, produção de multiplicidades (qualitativa e numérica). Textos que convergem no mesmo, como uma grande linha continuamente dobrada e desdobrada sobre si mesma, redesenhando um mosaico, fractal da palavra.

Os signos, no interior do texto, movimentam-se na repetição, na desestruturação da sintaxe. São ponto alto desse tratamento textual: “O ovo e a galinha”¹¹⁹, “Estudo de cavalos”, onde os nomes ovo, galinha, cavalo, coisa, são seres de linguagem, de significados cambiantes, que se dessubstancializam, diluem-se no paradoxo entre o esvaziamento e a plenitude.

Também as personagens estão em contínuo movimento, desde Joana, em *Perto do Coração Selvagem*:

*“Largassem-na no deserto, na solidão das geleiras, em qualquer ponto da terra e conservaria as mesmas mãos brancas e caídas, o mesmo desligamento quase sereno. Tomar uma trouxa de roupa, ir embora devagar. Não fugir, mas ir”*¹²⁰.

As linhas de fuga traçadas pelas personagens se dão como sintomas de fatos internos, podem se desenvolver no interior extático como em *A Paixão Segundo G.H.*, ou mesmo lançando-as em viagens de emergência, às zonas desconhecidas do próprio ser, em direção ao puro devir.

¹¹⁹ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992.

¹²⁰ LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*, 1980, p. 167.

CAPÍTULO II

O MOVIMENTO DO TEXTO

"Aqui, vossa memória não ajuda vossa contemplação, permitindo-vos adivinhar uma linha da qual apenas percebestes um primeiro movimento. Aqui não podeis adivinhar, isto é: dispensar nada. O percurso tem de ser feito, e isso só pode realizar-se dinamicamente"¹²¹.

João Cabral de Melo Neto

"Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa".

Clarice Lispector

O deslocamento, como podemos notar, é uma constante na escritura de Clarice Lispector, estando presente nas diversas publicações e meios de reprodução. Movimento como vitalidade, que antes de apontar uma origem, desvenda um visível, uma exterioridade, o fora da obra. Acompanhar a linha textual, na leitura de suas desdobras, fazendo o reconhecimento de alguns indícios achados nessas trilhas. Como, por exemplo, quando o olhar clariceano recai, e detém-se, no objeto, anunciando um devir-coisa da escritura: *"Minha exaustão se prostrava aos pés do pedaço de coisa adorando infernalmente. O segredo da força era a força, o segredo do amor era o amor - a jóia do mundo é um pedaço opaco da coisa"*¹²².

Revelam-se, então, duas linhas-Clarice: uma violenta e afetiva, e outra que surge racional e geométrica, detida no plano da coisa. Duas linhas que continuamente se interceptam, mas como constante dessa tensão, correm risco de soltarem-se, e caídas, forçarem sobre um lado único lado. Resultando numa volta ao dual, a uma literatura repleta de demarcações, retida no plano de conteúdo ou de expressão: *"linha divisória é quase invisível entre o mau gosto e a verdade"*¹²³. Considera-se uma escritura que pretende um desnudamento da realidade e uma outra que a explora com recursos estilísticos, kitsch, esmeros sentimentais, imitações, camuflagens que passam por filosofia de vida: *"E mesmo porque, pior que o mau gosto em matéria de escrever, é um certo tipo horrível de bom gosto"*. Clarice considera: *"Às vezes, de puro prazer, de pura pesquisa simples, ando sobre a linha bamba"*¹²⁴.

¹²¹ CABRAL de MELO NETO, João. "Joan Miró". In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1995, p. 705.

¹²² LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, 1986, p. 132.

¹²³ LISPECTOR, Clarice. "Charlatões". *JB*, 26/04/1969. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 196.

¹²⁴ LISPECTOR, Clarice. "Charlatões". *JB*, 26/04/1969. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 196.

Se o clichê é, segundo Bergson, uma forma de conhecimento, é no entanto uma forma que, ao mesmo tempo, veda o conhecimento do todo. O clichê encobre a imagem, induzindo a encadeamentos padrão. Logo, pode utilizar-se do clichê a fim de atravessá-lo. Ou seja, entrever não só o que o clichê oculta, senão, seu próprio mecanismo sobre os nossos sentidos. Afirma Deleuze, a respeito do clichê no cinema:

“Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela, para torná-la ‘interessante’. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro”¹²⁵.

É a escritura processada sobre um excesso, sobre a ruína, aberta à pluralidade de trajetos, de tempos, sem um fim, uma chegada; logo, inconclusa. Identificação com uma produção que resvala a um barroquismo, e sobre o qual escreve Benjamin:

“Aquilo que está reduzido a ruínas, a peça depredada, altamente significativa, o fragmento - eis a matéria mais nobre da criação barroca. Pois aquelas obras têm a característica comum de acumular incessantemente fragmentos, sem nenhuma visão rigorosa de um objetivo (...)”¹²⁶.

É este trabalho sobre ruínas barroco que se destaca em *Um Sopro de Vida*:

“O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me fuge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas”¹²⁷.

O fragmento é um índice da modernidade, dos aforismos nietzscheanos aos *tableaux* de Baudelaire/Benjamin. Clarice logra então reconstruir por fragmento¹²⁸ a realidade: manifesta recusa ao signo, equívoco, porque significa - em muitos sentidos - e em lugar desse, elege a expressão, unívoca, porque o sentido se faz segundo as relações que se compõem. Movimento que se dá não somente sobre o plano intratextual, mas também sobre outras linhas, na heterogeneidade das linhas textuais.

As que Benjamin define como caracteristicamente barrocas:

¹²⁵ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo. Cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 32.

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura e Barbárie* (Escritos Escolhidos). Sel. e Apres. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 32.

¹²⁷ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*, 1991, p. 25.

¹²⁸ Ver como se desenvolve esse termo, na primeira parte deste trabalho, “A escritura nômade”.

"A inclinação desta escrita com uma estética neobarroca se evidencia por este acúmulo, pela proliferação, pela ruptura da homogeneidade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus sentenciado, a lei transgredida"¹²⁹.

O lugar, portanto, do fragmento é o meio, a incisão: a separação pode ser efetuada onde se queira; desprender-se do conjunto e formar uma série. Extratos em fuga da integridade orgânica, eles constituem singularidades não totalizáveis, corpos destituídos de um organismo, dando sempre origem a novos agrupamentos constituídos de partes heterogêneas, de intervalos, de cacos, estilhaços ou peças de inumeráveis *puzzles*, aquilo que poderia ser chamado também do residual da escritura. *Um Sopro de Vida* se explicita em seu avesso, sem nós; revela o lugar onde se dá a feitura, e o momento em que ela se faz é sempre no tempo presente, de pedaços do presente.

"Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro.(...) Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos.(...) Um amontoado de fatos em que só a sensação é que explicaria. Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos..."

Porém, se há uma fração temporal onde se registra um *pensar do fazer textual*, ele se transmite através do primeiro grau do conhecimento: "só a sensação é que explicaria"¹³⁰. Lançado ao leitor, afetando-o, um amontoado de fatos fragmentários que, ao invés de buscar um sentido, um objetivo, antes o arrasta na variedade, na vulnerabilidade, e finalmente, na versatilidade das linhas que os compõem, envolvendo-o, assim, em sua constelação afetiva, como um constante tornar-se *outra coisa* da escritura.

Pensar com Deleuze: uma cartografia não só se faz em extensão, por remeter a um espaço de trajetos, mas também em mapas de densidade e de força - intensidades que preenchem o espaço, sustentam o trajeto. Composto por uma diversidade de linhas que, por sua vez, compõem sequências de afectos ativos e passivos. O que define esse mapa, em última análise, é uma constelação afetiva. Uma lista de afectos ou constelação, um mapa intensivo, é um devir¹³¹. E um devir não tem condição final, não visa um ser¹³².

No curso inverso da auto-citação (como se pode verificar, em "Estudo de cavalos") o plano intertextual é de difícil acesso, pouco se deixam ver os traços, pois se apagam, espalhando-se em toda a superfície da escritura. Marcas territoriais que se processam sobre

¹²⁹ BENJAMIN, Walter APUD SARDUY, Severo. *Escrito Sobre um Corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.79.

¹³⁰ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*, 1991, pp. 24-25.

¹³¹ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*, 1997, pp. 84-5.

¹³² É o que também nos diz Nietzsche, em *Vontade de Potência*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Cf., p. 287.

outros textos, o que quer dizer que todo texto extemporâneo à escritura, é recebido, diluído, e por ela desterritorializado.

Ultrapassar o nome, o eu-falso da coisa, distituindo-a de sua funcionalidade, enxergando o objeto como se fosse o primeiro olhar; eis uma trilha onde se dá o encontro entre Clarice e João Cabral. É na abordagem do objeto - a coisa em seu grito e aspereza, tangenciando-o, esbarrando-se em suas arestas, compondo na frieza, mas também na interioridade da coisa - as linhas de contorno das escrituras se confundem, perdem-se, fundem-se. Mas se a tendência do poeta é à simetria, em Clarice há um fluxo de imagens e palavras, composição assimétrica. No limite, na extenuação, na intensidade de uma extensa poética.

Escritura-objeto: quando a coisa é surpreendida pelo olhar, e nela minuciosamente se detém, na anatomia e introspecção da natureza do objeto. Como parte do mosaico-vivo de Clarice, e no qual pode-se ler fagulhas de João Cabral. Este, geômetra, privilegia a representação objetiva em sua estética da concretude, onde só de longe perpassa o lirismo: a palavra como esforço, medida e engenhosidade. Para ela, escritora-cartografista de singularidades, a palavra é concebida (concedida) enquanto sopra. Longe de causar estranhamento, essa aproximação, apresenta, sim, um reconhecimento.

Em *O Drama da Linguagem*, Benedito Nunes define a recorrência dos objetos nos textos clariceanos, deste modo: “(...) *esses substantivos adquirem, dentro dos contextos em que aparecem, aquele poder encantatório da nomeação - a poesia inerente aos nomes, que apela para a coisa, que invoca o objeto designado*”¹³³.

Clarice cabralinamente se anuncia: “*Quero escrever esquelético e estrutural como o resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo*”¹³⁴. Como único instrumento para realizar o intento, tem-se a palavra. Seu emprego, no entanto, envolve sempre glória e fracasso, como Clarice, através da já clássica citação de G.H.: “(...) *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*”¹³⁵.

Também em Cabral:

¹³³ NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem*, 1989, p. 137.

¹³⁴ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*, 1991, p. 20.

¹³⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, 1986, p. 172.

*“Poesia intransitiva
sem mira e pontaria:
sua luta com a língua acaba
dizendo que a língua diz nada.
É uma luta fantasma,
vazia, contra nada;
não diz a coisa, diz vazio;
nem diz coisas, é balbucio”¹³⁶.*

Se a palavra falha é porque novamente remete ao mundo e às suas representações, das quais se tentou sempre fugir. Realidade e consciência estão imersas no fluxo contínuo do devir. Mas toda categoria de entendimento é representação. Conforme Antelo,

“(…) não existe a rigor prática humana que não seja produzida por representações, ora contraditórias, ora confrontadas entre si, mas é graças a elas que os indivíduos se dão a si mesmos um sentido ao passo que produzem o sentido que o mundo terá para eles próprios”¹³⁷.

Como prática cultural pertencente a uma coletividade, a linguagem é questionada por Clarice em seu caráter convencional enquanto instrumento expressivo, assim como a convenção do que se aceita como sendo a realidade. A expressão se dá sob a tensão entre uma linguagem sempre incompleta, e uma intuição que não logra exprimir uma significação transcendente. A unidade é conseguida enquanto articulação de matéria trabalhada como fluxo puro, heterogêneo, na decomposição do organismo, nas trocas com outros corpos. Todo corpo é matéria e é finito, e sua essência é sua potência de agenciar, os corpos precisam entrar em relações, efetuando-se na troca de potências e estabelecendo a partir daí o mundo que lhe permite ser e devir. Não há corpo que não seja em relação e, a cada vez, a relação é a realidade.

Clarice Lispector se comunica na unidade criadora e na solidão de uma introspecção para *fora*. Não mais re-representação, mas agenciamentos no acaso do devir, assim o presente é sempre produção. É o ato de agenciar é a própria repetição, pois nele está a mesma essência (transcendência/imanência do corpo) mas os modos de expressão combinados, conseguidos, são infinitos, criadores de territórios existenciais e subjetividades qualitativamente diferentes.

A procura de Cabral, para Benedito Nunes, em estudo sobre o poeta, segue no embate e na aliança com a palavra: *“os objetos são entes verbais divisíveis, e a linguagem a condição a priori que torna possível esse modo de objetificar denominado ‘coisa’”¹³⁸.*

¹³⁶ CABRAL de MELO NETO, João. “Anti-Char”. In: *Obra Completa*, 1995, p. 397, (ênfases minhas).

¹³⁷ ANTELO, Raul. “Identidade e Representação”, in: *Identidade e Representação*. Florianópolis, Pós-Graduação em Letras/ Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFSC, 1994, p. 10.

Cabral trabalha a metalinguagem, o metapoema, na tentativa de alcançar seu objeto; em outros momentos, percebe-se um simulacro da coisa, ou seja, o *modo de ser da coisa* está além da estruturação ostensiva, essa concebida (chamando atenção sobre si mesma) para esconder/dizer o outro: o indizível. O belo reside no indefinido da coisa, comenta o poeta: “*Trata-se de uma poesia feita de sobre-realidades, feita com zonas exclusivas do homem, e o fim dela é comunicar dados sutilíssimos...*”¹³⁹

Na ótica cabralina temos a recomposição de um Nordeste, com suas imagens estilhaçadas, tentando alcançar um Pernambuco já construído e, em última instância, do qual esteve exilado. Cabral então encontra similaridades entre as singulares Sevilha e Recife, como se lê em sua “Autocrítica”:

“*Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio desmente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha*”¹⁴⁰.

Em oposição, um Recife, um lugar específico, pouco figura na obra de Clarice. O espaço é quase sempre indeterminado, geralmente não mencionado, exceto em alguns textos que invocam a infância¹⁴¹. Em outros relatos as *locações* acontecem no Rio de Janeiro, com enfoques para o Jardim Botânico, Urca ou mesmo Niterói. Mas é em *A Hora da Estrela*¹⁴² que o espaço se abre verdadeiramente, trazendo para dentro do texto uma aguda crítica social, ao mostrar - na paisagem metropolitana carioca - um corpo que, ao contrário do *sex symbol* que sonha ser, é antes o símbolo de uma terra estéril. Carências que não impedem que a vida nele se crie: o pulsar dentro do talo seco, com suas vastidões de apetites. O Nordeste, portanto, está impregnado na história, na memória da

¹³⁸ NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.162.

¹³⁹ CABRAL de MELO NETO, João. “A Geração de 45”, IV. *Diário Carioca*, 01/04/1956.

¹⁴⁰ CABRAL de MELO NETO, João. “Autocrítica”. In: *Obra Completa*, 1995, p. 456.

¹⁴¹ Em *Felicidade Clandestina* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994), por exemplo, com os textos já mencionados: “Felicidade Clandestina”, “Restos de Carnaval”, “Cem anos de perdão”, “Os desastres de Sofia”. Pois tanto Clarice quanto João Cabral - nascidos no ano de 1920 - passaram a infância em Recife, Clarice apenas até o início da adolescência, depois irão, ambos, para o Rio de Janeiro, lançarem-se à literatura. Coincidentemente, na rota diplomática (Cabral se torna diplomata e Clarice casa-se com um), seus caminhos tocar-se-ão, aproximando os dois *exilados* do território da literatura brasileira. Algumas cartas registram a relação que Clarice e João mantiveram por algum tempo. As cópias dessas cartas estão anexadas ao fim deste trabalho, enviadas por João Cabral a autora, compreendendo um período de dez anos (29/09/1948 a 21/05/1958). (inéditos). In *Ânxos*, no. 7, 8, 9, 10, 11, 12.

autora/escritor¹⁴³, na eleição dessa personagem nordestina. Ela, como o talo, é carregada na vertigem absoluta da cidade voraz e incompreensível, ainda que ‘maravilhosa’. Com coordenadas precisas, desenha um espaço bem definido, que não se restringe à localização geográfica. Ser nordestino no Rio está além de qualquer *locus*, remete-nos a uma intensidade subjetiva fruto da discriminação.

O narrador d’*A Hora da Estrela*, Rodrigo S.M - na verdade *alter ego* da autora -, trata o tema, e a própria protagonista, Macabéa, apoiado numa ironia que resvala à crueldade quando descreve sua fome e nomeia suas faltas, da precariedade da higiene, até as patéticas pretensões de *glamour*. Já antes, Rodrigo, o escritor, previne a um possível leitor deslumbrado: “*Que não esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos*”¹⁴⁴. Revela assim seu objeto, sem poesia, sem direito a *happy end*, sem outro estatuto além do seu próprio movimento que o iguala a qualquer animal: “*Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si*”.¹⁴⁵ Pois “*seu viver é ralo*”¹⁴⁶.

Impossível deixar de pensar nos *yahoos*, seres que Cabral toma emprestados de Swift para falar do ser nordestino:

*“Para falar de Yahoos, se necessita
que as palavras se rearmem de gume,
como numa sátira; ou como numa ironia,
se armem ambigualmente de dois gumes”*¹⁴⁷.

Em “Os Reinos do Amarelo” - que vem seguido ao citado “The Country of the Houyhnhm”, e assim como esse - irmanado à prosa, a linguagem coisificante - há a palavra justaposta ao real, tornando o texto gritante, áspero. Cabral expõe, na claridade do poema, as secreções, fluxos de vida que correm, que do corpo escorrem, os também fluxos destilados pela tristeza, pela falta: da linguagem, da própria vida, que é pensamento.

*“Só que fere a vista um amarelo outro:
se animal, de homem: de corpo humano;*

¹⁴² LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*, 1995.

¹⁴³ LISPECTOR, Clarice. Identificação biográfica entre o autor/narrador: “*Sem falar que eu menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo*”. *A Hora da Estrela*, 1995, p. 26.

¹⁴⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*, 1995, p. 30.

¹⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*, 1995, p. 32.

¹⁴⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*, 1995, p. 38.

¹⁴⁷ CABRAL de MELO NETO, João. ‘The Country of the Houyhnhm’. In: *Obra Completa*, 1995, p. 355.

*de corpo e vida; de tudo que segrega
(sarro ou suor, bile íntima ou ranho),
ou sofre (o amarelo de sentir triste,
de ser analfabeto, de existir agitado):
amarelo que no homem dali se adiciona
o que há em ser pântano, ser-se fardo*¹⁴⁸.

Representando o 'outro', o *yahoo* faz parte de uma classe rejeitada, como a dos nordestinos - cujas condições de vida só podem ser descritas com palavras duras, com ironia e sátira¹⁴⁹. O 'eu' tenta uma identificação com esse 'outro' mas ante a impossibilidade do encontro, capitula, ou anula seu objeto de desejo (Rodrigo frente Macabéa). A violência do desejo torna impossível aquilo que é desejado.

1. primeiro estudo

"E só posso amar à evidência desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que desconheço".

Clarice Lispector

Eleitos aqui dois signos-temáticos sinalizadores da trajetória clariceana: o ovo e o cavalo¹⁵⁰. É na perspectiva do deslocamento que se farão os cruzamentos e leituras dos dois textos: "Estudo de cavalos" e "O ovo e a galinha". O primeiro mais enfático na comunicação interna do texto - incessante retorno do texto ao texto; já, no segundo, privilegiam-se as conexões intertextuais com a poética de João Cabral. As leituras são realizadas a partir do resgate de vários fragmentos de textos dos dois autores, conseqüentemente pondo em evidência a intersecção nas superfícies textuais.

Já em *Perto do Coração Selvagem*, o cavalo aparece em velocidade, força e movimento, em contágio com a personagem central. Após tal incursão, a temática do cavalo retorna sistematicamente, e em maior intensidade - no que tange à elaboração

¹⁴⁸ CABRAL de MELO NETO, João. "Os Reinos do Amarelo". In: *Obra Completa*, 1995, p. 357.

¹⁴⁹ PEIXOTO, Marta. *Poesia com Coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 193.

¹⁵⁰ Em "*O Texto Concreto: a reescrita dos textos em Clarice Lispector*", dissertação de mestrado (Florianópolis: UFSC, 1995), onde Sandra HAHN faz o rastreamento das várias publicações e reescritas de alguns dos textos de Clarice, entre eles "O seco estudo de cavalos" e "O ovo e a galinha".

textual¹⁵¹ -, na identificação com as personagens que sucederão Joana: Lucrecia e G.H. O “Estudo de cavalos”, portanto, pode ser lido no desmembramento de três instantes, destacados, no movimento: no passo, no trote e no galope. Não num sentido progressivo, mas no de maior densidade, na intensificação temporal do movimento, reduzindo-se este a uma total imobilidade.

Depois do seu surgimento em 1949 como parte integrante do primeiro capítulo, intitulado “O morro do pasto”, de *Cidade Sitiada*, o mesmo fragmento será enxertado em *Paixão Segundo G.H.*, em 1964. Nove anos depois, Clarice retoma o texto original de *A Cidade Sitiada*, e com muitas alterações publica-o em sua coluna no *Jornal do Brasil*, como “Estudo de cavalos”. No ano seguinte, 1974, é integrado ao livro *Onde Estivestes de Noite*, onde ressurgirá com singelas modificações, estendendo-se ao título, tornando-se assim um “Seco estudo de cavalos”.

Onde Estivestes de Noite (1974) é um *patchwork* de textos, retalhos que, em sua maioria, foram retirados do *Jornal do Brasil*, como o já mencionado “Seco estudo de cavalos”, além de “O relatório da coisa”, “O manifesto da cidade”, “É para lá que eu vou”, “O morto no mar da Urca”, “Silêncio”¹⁵², “Um caso complicado”¹⁵³, “Tanta mansidão”¹⁵⁴, “Águas do mar”¹⁵⁵, “Tempestade de almas”¹⁵⁶, “Vida natural”¹⁵⁷. No ano anterior, por

¹⁵¹ “Estudo de cavalos” é publicado no *Jornal do Brasil*, em 04/08/1973. Um mês antes, mais precisamente no dia 23/06/1973, Clarice publica, no mesmo jornal, o epílogo de “El hacedor”, traduzido por ela, de Jorge Luís Borges: “Um homem se propõe a tarefa de esboçar o mundo. No decorrer dos anos povoa um espaço com imagens de província, de reinos, de montanhas, de baías, de navas, de ilhas, de habitações, de instrumentos, de astros, de cavalos e pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto traça a imagem de seu próprio rosto”. In: RANZOLIN, Célia Regina. *Clarice Lispector Cronista: No Jornal do Brasil (1967-1973)*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1985. In Anexos, no. 5. Em *Para Não Esquecer*, Clarice publica “Não soltar os cavalos”, onde se lê: “Por que o medo? Medo de conhecer os limites da minha capacidade? ou medo do aprendiz de feiticeiro que não sabia como parar? Quem sabe, assim como uma mulher que se guarda intocada para dar-se um dia ao amor, talvez eu queira morrer toda inteira para que Deus me tenha toda”, 1978, p. 64..

¹⁵² Em 24/08/1968, o texto é publicado no *JB*, com o título “Noite na montanha” (In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 129), quando se desloca para *Onde Estivestes de Noite*, 1992, sofre leve alteração.

¹⁵³ Reaproveitado em *A Via Crucis do Corpo* (1974), com o título “Antes da ponte Rio-Niterói”, e antes, em “Um caso para Néelson Rodrigues” no *JB*, 03/02/1973. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 487.

¹⁵⁴ Intitulado “A alegria mansa - Trecho”, no *JB*, 04/05/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 97, fragmento que, depois, em 1969, entra na composição de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, 1980. Cf. pp. 156-159.

¹⁵⁵ Texto que pode ser retraçado desde *Perto do Coração Selvagem*, 1980, no banho iniciático de Joana. Já consolidado em peça independente, o texto aparece no *Jornal do Brasil*, em 27/07/1968, como “Ritual’ - Trecho”. Em 13/10/1973, Clarice republica-o no mesmo jornal, só que agora como “As águas do mar” (as duas versões, com os distintos títulos, são publicadas n’*A Descoberta do Mundo*, 1992, pp. 120 e 513), título mantido em *Onde Estiveste de Noite* (1974), mas modificado em *Felicidade Clandestina* (1971) para “As águas do mundo”. O texto ainda pode ser encontrado, com ligeiras modificações, em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), 1980, pp. 83-86.

exemplo, “Esvaziamento” - que faz parte do conjunto -, é publicado como “Os grandes amigos” no *JB* (10 de março de 1973), mas, aparecendo antes em *Felicidade Clandestina* (1971) com o mesmo título que, em 1964, figurava em *Legião Estrangeira*, “Uma amizade sincera”. Versões praticamente sem alterações, além das radicais e já destacadas, as do título.

No *Jornal do Brasil*¹⁵⁸, bem como em *Onde Estivestes de Noite*, serão incorporados subtítulos para cada um dos fragmentos de “(Seco) estudo de cavalos”. Resultado de uma heterogênea composição - o texto surge de muitos lugares - volta a ser puro fragmento, apenas alinhavado, pois desapegado está dos marcos de origem, sem pontos ou linha de chegada. Produção da produção, produzir o produto, inserir o fragmento na nova fragmentação, objeto livre no fluxo, deslizando sobre o corpo pleno do texto, produzindo a si mesmo.

Assim, a idéia-cavalo (não como imagem, ou significante, mas a *idéia* que surge com animais e objetos) retorna não através da memória mas, ao contrário, com o esquecimento de toda história ou procedência, abrindo-se um devir-animal do texto, - ali onde as referências se perdem, assim como também as marcas e as lembranças, perda do sujeito enunciador - partindo para uma individuação coletiva, com outros *corpuses*, outros nexos, sem autoria, texto proliferante de texto. O efeito desse processo é o de uma literatura que se faz menor, seja pelo gênero sempre oscilante, intercambiante; seja por seu plano *anti-forma*, como se vê aqui, nesse texto, que é a produção de uma combinação de caracteres de um relatório, conto, poema, crônica, artigo jornalístico, constante cruzamento de relatos.

¹⁵⁶ No *JB*, “Brain Storm”, 22/11/1969. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 261. O texto ressurgiu como fragmento de *Água Viva* (1973), mutilado e revisto. Cf. São Paulo: Círculo do Livro, 1973, pp. 101-103.

¹⁵⁷ No *JB*, como “A volta ao natural - Trecho”, 04/05/1968, In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 98. O parágrafo final desse curto texto também entra na composição de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), com modificações dos tempos verbais. Cf. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, pp. 115-116.

¹⁵⁸ Seguem abaixo, por ordem decrescente do ano de publicação, os textos trabalhados em análise, e as edições aqui consultadas. As siglas adotadas para os respectivos textos são: (OEN), (JB), (PSGH), (CS). Adotamos os seguintes sinais: (...) para supressão, **negrito** para modificações, sublinhado para acréscimo.

1974 - “Seco estudo de cavalos”. *Onde Estivestes de Noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

1973 - “Estudo de cavalos” *Jornal do Brasil*, 04,11,18, 25/08/1973.

1964 - “O inferno é o meu máximo”. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

1949 - “O morro do pasto”. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

1.1. passo

O primeiro fragmento de “Seco estudo de Cavalos” intitula-se “Despojamento”, e assim se inicia:

OEN: *O cavalo é nu.*

JB: *Cavalo livre é a nudez completa do corpo. O cavalo é nu.*

Desconhecendo essa versão anterior, do JB, o entendimento se torna obliterado, pois a versão final, como o título, mostra-se *despojada* mensagem telegráfica. Na economia de um discurso poético, nota-se a preponderância do discurso do seco, muito próximo à prática cabralina, como se lê em “Formas do nu”:

*“Que animais prezam o nu
quanto o burro e o cavalo”*

(...)

*“O homem é o animal
mais vestido e calçado.*

*Primeiro, a pano e feltro
se isola do ar abraço”¹⁵⁹.*

As roupas, invólucros, aprisionam o corpo limitando seus movimentos espontâneos, seu afecto: *“se isola do ar abraço”*. Desfazer-se delas é libertar o corpo das marcas culturais, civilizatórias, e assim, por extensão, associar-se, em seu desprendimento, ao animal, voltar-se livre, elástico, na plasticidade da pele sem pêlo. Mas por outro lado, uma linha drummondiana nos segreda: *‘O boi é só’*. Porque ele, como o burro e o cavalo, além do homem, confundem-se na infinidade de coisas produzidas, são apenas formas numa sobreposição delas, são objetos perdidos entre ruídos e imagens, isolados dentro de si, dentro da cerca. Variando apenas suas dimensões: *“Ó solidão do boi no campo,/ó solidão do homem na rua!//Entre carros, trens, telefones,/entre gritos, o ermo profundo profundo”¹⁶⁰*. O aparato tecnológico, que deveria restaurar as relações, triunfando sobre as distâncias (carros, trens, telefones), antes rompe as circulações de afecto, coloca em curto-circuito as relações, identificando-se melhor como mecanismo de controle. Como Cabral, Drummond utopicamente acredita que *“Se uma tempestade de amor caísse!//As mãos unidas, a vida salva...”*

¹⁵⁹ CABRAL de MELO NETO, João. “Formas do nu”. In: *Obra Completa*, 1995, pp. 323-4, (ênfases do autor).

¹⁶⁰ DRUMMOND de ANDRADE, Carlos. “O Boi”. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1977, p. 122.

Mas o tempo é firme, prossegue ele, e a solidão continua a se processar, assim como o espaço a se estreitar. Na estratificação, encerram-se os lugares e as naturezas: “*No campo imenso a torre de petróleo*”, avista o poeta. O homem assim como o animal, destituídos da natureza, (que, por sua vez, também se destitui, do petróleo às torres, indo da produção ao consumo) investidos numa realidade que os superam, anulam, maquinizam, aproximam, fazendo deles máquinas aliadas, alienadas. Ambos tensionam-se numa volta ao essencial, mas constantemente reterritorializando-se em suas imagens arquetípicas: a besta, o equino, o humano, a mulher.

Voltando, portanto, ao passo ‘*O cavalo é nu*’ que é destituição do acessório, do antes sobrecarregado, ‘*Cavalo livre é a nudez completa do corpo*’, em direção ao essencial¹⁶¹. Reverberando nas encostas do texto, as três naturezas que irão se mesclar: animal, humana, coisa-textual.

As palavras-temas e suas variações aparecem reiteradamente na obra dos dois escritores, estruturadas dentro de uma coerência interna nessas escrituras. A figura do ovo, da maçã, como também a do cavalo indomável, podem ser tomados como ícones residuais da palavra e do processo de escrita de Clarice e João Cabral.

Cavalo-palavra inatingível, o cavalo-texto em galope disparado de sentido e nomeação, na poética de João Cabral:

“*onde foi palavra
(potros ou toros
contidos) resta a severa
forma do vazio*”¹⁶².

Clarice em “O manifesto da cidade”,

Mas eis que surge um Cavalo. Eis um cavalo com quatro pernas e cascos duros de pedra, pescoço potente, e cabeça de Cavalo. Eis um cavalo.

Se esta foi uma palavra ecoando no chão duro, qual é o teu sentido? Como cavo este coração no peito da cidade (...)”, e conclui: “*E nas mãos tão grandes sai a palavra envergonhada*”¹⁶³. Envergonhada vira coisa, vira texto ou a forma do vazio, sobras que ficam depois da imperiosa visão, potência contida. Clarice faz paralelo entre conduzir o cavalo e a língua: “*Eu gosto de manejá-la - como gostava de estar montada num cavalo e*

¹⁶¹ Em *A Paixão Segundo G.H.*, o despojamento se figura na primeira página do capítulo sobre os cavalos, antes desses, propriamente dito, entrarem: “*Ele queria minha divindade humana, e isso tivera que começar por um despojamento inicial do humano construído*”, 1986, p. 122.

¹⁶² CABRAL de MELO NETO, João. “Psicologia da Composição”. In: *Obra Completa*, 1995, p. 97.

¹⁶³ LISPECTOR, Clarice. “O manifesto da cidade”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, pp. 84-6.

guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope. Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos”¹⁶⁴.

No trecho “Sensibilidade” de OEN, Clarice-domadora da sem cabestro palavra-cavalo sentencia: “*Todo cavalo é selvagem e arisco quando mãos inseguras o tocam*”. Mas fazê-la chegar, mesmo que, ao máximo, é ainda permanecer no óbvio, na sintaxe da coisa: proliferação ou redução, mas sempre, da palavra. Como atingir o significante sem significado? Barthes responde: o terceiro sentido esteriliza, apenas se mantiver no nível da linguagem articulada¹⁶⁵, porque ele está fora, além da linguagem. Porém dela se utiliza para poder passar a imagem, mas igualmente se faz entender quando dela prescinde. Em “Falsa Domesticação”, evidencia-se a dificuldade dessa perseguição no aprisionamento da significância:

OEN: *O que é o cavalo? É a liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem. (...)*

JB: *O que é um cavalo? É a liberdade tão indomável que é inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem. (...).*

Na troca de artigo e verbo, poderia ser substituído também o substantivo, muito embora permanecesse ainda um nome, um signo: *A* palavra *se torna* inútil, porque se define, *uma* palavra *é inútil* pois nunca se determina. Ao que se poderia acrescentar:

*“Fazer o que seja é inútil./ Não fazer nada é inútil./ Mas entre fazer e não fazer/ mas vale o inútil do fazer/(...)/Mas fazer o inútil sabendo/ que é inútil e que seu sentido/ não será sequer pressentido(...)”*¹⁶⁶

Salto do cavalo: do devir-animal às paragens textuais, conforme aparece em “Forma”: OEN: *A forma do cavalo representa o que há de melhor no ser humano. Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando vejo outro cavalo então o meu se expressa. Sua forma fala.*

JB: *A forma do cavalo é o melhor do ser humano. Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando ao ver outro cavalo, (...) o meu se expressa. Sua forma fala.*

Se no JB fica dúbio quem vê - *eu* ou o *meu* cavalo (*eu* ou parte do *eu*?) - em OEN implicitamente se personaliza: *quando vejo outro cavalo então o meu se expressa*, ou seja, o que vê o *meu* olhar se transmite ao cavalo, e esse afeta-me como fato da conjugação. Mas se essa visão se dá no que há de representativo no cavalo, aquilo que o homem toma como o melhor em si, na versão anterior o cavalo não **representa**, mas ele é a forma melhor do ser humano, sua forma é a sua máquina de expressão, nada representa, simplesmente *sua*

¹⁶⁴ LISPECTOR, Clarice. “Declaração de amor”. JB, 04/05/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 98.

¹⁶⁵ BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990, p. 55.

forma fala. Ele participa agora da natureza desse outro corpo, envolvendo-se em rapidez e imobilidade. Mais adiante, a conjugalidade com o animal se evidencia em “Adolescência da menina-potro”:

OEN: *Já me relacionei de um modo perfeito com cavalo. Lembro-me de mim-adolescente. De pé com a mesma altivez do cavalo e a passar a mão pelo seu pêlo lustroso. Pela sua agreste crina agressiva. Eu me sentia como se algo meu nos visse de longe. Assim: “A Moça e o Cavalo”*¹⁶⁷.

Este trecho encontra-se em comunicação com uma passagem de *Água Viva* (1973)¹⁶⁸.

AV: *Já vi cavalos soltos no pasto onde de noite o cavalo branco - rei da natureza - lançava para o alto ar seu longo relincho de glória. Já tive perfeitas relações com eles. Lembro-me de mim (...) de pé com a mesma altivez do cavalo e a passar a mão pelo seu pêlo nu. Pela sua crina agreste (...). Eu me sentia (...) assim: a mulher e o cavalo.*

Que, por sua vez, cruza-se com uma passagem de 1971, em “Os bichos”. Aqui, sobretudo, explicita-se a origem do fragmento:

*“Quanto a cavalos, já escrevi muito sobre cavalos soltos no morro do pasto (A cidade Sitiada), onde de noite o cavalo branco, rei da natureza, lançava para o ar o seu longo relincho de glória. E já tive perfeitas relações com eles. Lembro-me de mim adolescente, de pé, com a mesma altivez do cavalo, passando a mão pelo seu pêlo aveludado, pela sua crina agreste. Eu me sentia assim: “a moça e o cavalo”*¹⁶⁹.

JB: *Já me relacionei de um modo perfeito com o cavalo.*

Mescla perfeita, que jamais será mostrada no instantâneo “A Moça e o Cavalo”, que é no entanto revelada a quem fotografou, ao olhar esquivo, de fora, mas que sai de dentro de uma câmera moderna¹⁷⁰ que se substitui ao pincel do pintor de “As Meninas” de Veslásquez: ‘*como se algo meu nos visse de longe*’. Como efeito desse encontro fotográfico, ganha-se a atualidade, a imediatez, sem falar na altivez do cavalo agreste e nu.

¹⁶⁶ CABRAL de MELO NETO, João. “O artista inconfessável”. In: *Obra Completa*, 1995, p. 384.

¹⁶⁷ Mais uma vez cita-se Cabral, num poema que precede a ‘Dois Estudos’, em Pedra do Sono, 1940-1: “*No sono das mulheres/cavalos passam correndo/em ruas que soam/como tambores*”. CABRAL de MELO NETO, João. “Marinha”. In: *Obra Completa*, 1995, p. 48, (ênfases minhas).

¹⁶⁸ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 58.

¹⁶⁹ LISPECTOR, Clarice. “Bichos (conclusão)”. JB, 20/03/1971. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 362.

¹⁷⁰ Clarice descreve cinematograficamente o momento captado pela câmera: “*Estranho-me como se uma câmera de cinema estivesse filmando meus passos e parasse de súbito, deixando-me imóvel no meio de um gesto: presa em flagrante. Eu? Eu sou aquela que sou? (...) Parte de mim é mecânica e automática - (...) A câmera fotográfica singularizou o instante. E eis que automaticamente sai de mim para captar tonta de meu enigma, diante de mim, que é insólito e estarrecedor por ser extremamente verdadeiro, profundamente vida nua amalgamada na minha identidade. E esse encontro da vida com a minha identidade forma um minúsculo diamante inquebrável e radioso indivisível, um único átomo e eu toda sinto o corpo dormente como quando se fica muito tempo na mesma posição e a perna de repente fica ‘esquecida’*”. *Um Sopro de Vida*, 1991, p. 74.

Porém, mais que um devir-animal que primeiro se processa na moça, o afecto entre-reinos é antes mais uma aliança, para ela vir a tornar-se uma mulher - como aparece em *Água Viva* ('*Já tive perfeitas relações com eles*') - o que se efetiva, e deliberadamente no fim, em minúsculas, deixa-se ler: *a mulher e o cavalo*. No distanciamento, enxerga-se a nova identidade, na pose do fotograma reconhece-se outro. Perde-se os nomes próprios, maiúsculos, e o pêlo **lustroso** que recobre o corpo, antes acariciado pela adolescente, torna-se **nu**, o **agressivo** da crina desaparece. Ou seja, na conjugação a adolescente devém mulher, e o cavalo também ganha novos atributos, e outros serão diluídos na passagem, porque ele, cavalo, também devém uma outra coisa, muito embora apareça na pose final com a mesma anatomia eqüina. O que mudou não foi sua natureza, foi antes uma composição que lhe potencializa velocidades, movimentos intensos, ainda que ele permaneça estático.

A primeira parte do fragmento acima citado, de *Água Viva*, vai integrar o trecho seguinte, chamado "O alarde" (que não se modificará na versão do JB):

AV: *Já vi cavalos soltos no pasto onde de noite o cavalo branco - rei da natureza - lançava para o alto (...) ar seu longo relincho de glória.*

OEN: *Na fazenda o cavalo branco - rei da natureza - lançava para o alto da acuidade do ar seu longo relincho de esplendor.*

Com mudanças de substantivo, *pasto* para *fazenda*, e o adjetivo *glória* passando a *esplendor*, mantém-se inalterável entretanto a qualidade que o faz único no texto e no bando: ser branco, o que o destaca e ao mesmo tempo o esconde no meio do rebanho. O contágio com os animais é descrito no fragmento "Na rua seca de sol", fazendo de sua aparição um acontecimento, um registro fotográfico. Seguem-se as versões:

OEN: *Mas de repente - no silêncio do sol de duas horas da tarde e quase ninguém nas ruas do subúrbio - uma parrelha de cavalos desembocou de uma esquina. Por um momento imobilizou-se de patas semierguidas. Fulgurando nas bocas como se não estivessem amordaçadas. Ali, como estátuas.*

JB: (...) *Por um momento imobilizou-se de patas (...) erguidas. Fulgurando nas bocas como (...) (...) estátuas.*(...)

CS: (...) *Fulgurando na boca* (...)

O fragmento de OEN ainda continua, mas esse trecho não consta nas outras versões:

OEN: *Os poucos transeuntes que afrontavam o calor do sol olharam, duros, separados, sem entender em palavras o que viam. Entendiam apenas. Passado o ofuscamento da aparição - os cavalos encurvaram o pescoço, abaixaram as patas e continuaram seu caminho. Passara o instante de vislumbramento. **Instante imobilizado como por uma máquina fotográfica que tivesse captado alguma coisa que jamais as palavras dirão.** (ênfases minhas).*

O cavalo *fazendo entender* através da brutal diminuição de velocidade do seu corpo, reduzindo-a à dimensão zero, permanecendo apenas em potência, no instantâneo do instante privilegiado. Deleuze destaca o célebre exemplo do galope de cavalo numa volta à pré-história do cinema: descomposto com exatidão nos registros gráficos de Marey e instantâneas equidistantes de Muybridge, remetendo o conjunto do passo de um ponto qualquer. Estes são instantes privilegiados por seu caráter de assinalar pontos singulares do movimento¹⁷¹. Estereotipia do equestre que pode transmitir nobreza, beleza, poder. Simbologia corrente das habituais imagens e monumentos. Mas no conjunto de músculos, de patas *(semi)erguidas*, na mais intensa imobilidade: *ali, como estátuas*, (que não aparece em CS) no grau absoluto de repouso, é que os cavalos se *desumanizam* - como pode se desumanizar um animal, perdendo os imateriais traços humanos, e assim, retornando à animalidade. No fragmento “Doçura” pode-se constatar os primeiros indícios do processo de devir.

OEN: *O que é que faz o cavalo ser de brilhante cetim? É a doçura de quem assumiu a vida e seu fulgor. Essa doçura se objetiva no pêlo macio que deixa adivinhar os elásticos músculos agéis e controlados.*

JB: *O que é que faz o cavalo ser de brilhante cetim? É **uma doçura, não é piegas ou sentimental, mas aquela** de quem assumiu a vida e seu fulgor - essa doçura se objetiva no seu pêlo macio(...)*

O que poderia ser tomado simplesmente como característica humana, na versão de OEN, ou seja, a idéia que se faz da *doçura*, qualidade definida pelo artigo, quando representada apenas na fisionomia humana. Mas, em processo de transferência, é reconhecida no animal, domesticado assim pela semelhança. Entretanto, no JB, tal idéia se desmancha quando se deixa ler numa palavra: é *uma doçura*. Indeterminada, de quem assumiu a vida com todo seu fulgor, em intensidade, sem valor moral, pois que *não é*

¹⁷¹ DELEUZE, Gilles. *A Imagem - Movimento. Cinema I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 14.

piegas ou sentimental - essas sim características demasiado humanas¹⁷². Doçura escapa aqui de qualquer semblante ingênuo-primaveril, *piegas*, foge de sua classe gramatical, adjetivo que confunde a qualidade da matéria que designa, a doçura é tátil, objetiva-se no corpo, no vestígio do seu pêlo macio. Predicado leibnizeano, que diz respeito não ao atributo, mas ao acontecimento. Consideradas, agora, apenas suas potências incitam e reativam, como aparece em *A Cidade Sitiada*, no fim do fragmento acima citado, após a visão dos cavalos, e que transmitem à mulher: “- os vagabundos de chapéu de palha deslocaram-se rapidamente, uma janela bateu. **Reativada**, *Lucrecia* entrou no armazém”.

Para constatar as mudanças, apresenta-se as versões:

OEN: *E a cabeça a dominar a cidadezinha, lançando o longo relincho. O medo me tomava nas trevas do quarto, o terror de um rei, eu queria responder com as gengivas à mostra em relincho. Na inveja do desejo meu rosto adquirira a nobreza inquieta de uma cabeça de cavalo. Cansada, jubilante, escutando o trote sonâmbulo. Mal eu saísse do quarto minha forma iria se avolumando e apurando-se, e, quando chegasse à rua, já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus da escada da casa. Da calçada deserta eu olharia: um canto e outro. E veria as coisas como um cavalo as vê. Essa era a minha vontade. Da casa eu procurava ao menos escutar o morro de pastagem onde nas trevas cavalos sem nome galopavam retornados ao estado de caça e guerra.*

CS: *Meio sentada no leito, Lucrecia Neves adivinhava os cascos secos avançando até estacarem os cascos secos avançando até estacarem no ponto mais alto da colina. E a cabeça a dominar o subúrbio, lançando o longo relincho. O medo a tomava nas trevas do quarto, o terror de um rei, a mocinha queria responder com as gengivas à mostra (...). Na inveja do desejo o rosto adquirira a nobreza inquieta de uma cabeça de cavalo. Cansada, jubilante, escutando o trote sonâmbulo. Mal (...) saísse do quarto sua forma iria se avolumando e apurando-se, e, quando chegasse à rua, já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus (...). Da calçada deserta ela olharia: um canto e outro. E veria as coisas como um cavalo (...). (...) **Porque não havia tempo a perder: mesmo de noite a cidade trabalhava fortificando-se e de manhã novas trincheiras estariam de pé. Da sua cama ela procurava ao menos escutar o morro do pasto onde nas trevas cavalos sem nome galopavam retornados ao estado de caça e guerra. Até que adormecia.***

¹⁷² Em “Gratidão à máquina”, artigo do JB, assim aparece sobre o referido adjetivo, aplicado ao humano, mas não à máquina, por extensão, ao animal: “Essa tendência atual de elogiar as pessoas dizendo que são ‘muito humanas’ está me cansando. Em geral esse ‘humano’ está querendo dizer ‘bonzinho’, ‘afável’, senão meloso. E é isso tudo o que a máquina não tem (...)”. 20/01/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992. p. 65. V. nota 35, onde o adjetivo ‘doce’ é aplicado à macaca Lisette.

1.2. trote

É nas últimas versões, no JB e em OEN, que o texto aparece em primeira pessoa, gerando assim uma proximidade maior entre um *eu* que narra e um *outro* que o escreve: os dois que sentem e vêem ‘*as coisas como um cavalo as vê*’, ou seja, quem vê, indistintamente eu-narrador/outro-autor, afecta e é também afectado pela natureza do cavalo. Ver como um animal, escrever como um animal, não precisar suprimir o *eu* por não mais importar quem fala. Com efeito, nesse circuito, um terceiro corpo se produz, o texto - que já no início se previra: ‘*quando vejo outro cavalo então o meu se expressa*’. O tornar-se animal do *eu* sem nome, *que escuta nas trevas os cavalos também sem nome (...)* retornados ao estado de caça e guerra, abrindo uma memória no corpo, e conseguindo arrancar dele uma aguda audição e através dela, nas trevas, encontrar seu bando (táticas empregadas nos momentos de perigo, conquistadas através da prática de outras velocidades).

Expressão de um novo modo de recriar a vida, ali, onde ela estivera adormecida, *nas trevas do quarto*. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, ~~é oposição~~ ao intuicionismo *naïf*, ou a uma produção mediúnic¹⁷³. É produção de entidades impessoais, acontecimentos, intensidades, conjugalidades, maquinaria:

“*Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria objeto e a máquina cria a nós todos*”¹⁷⁴.

¹⁷³ Clarice deixa claro que esta percepção alucinatória não resulta de um transe, “*eu não estava de modo algum em meditação, não houve em mim nenhuma religiosidade. Tinha acabado de tomar café e estava simplesmente vivendo ali sentada com um cigarro queimando-se no cinzeiro. Vi quando começou e me tomou. E vi quando foi se desvanecendo e terminou. Não estou mentindo. Não tinha tomado nenhuma droga e não foi alucinação. (...) Quando se vê, o ato de ver não tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável*”. *Água Viva*, 1973, p. 107.

¹⁷⁴ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 104, (ênfases minhas). Batidas implacáveis, barulho ininterrupto da máquina conjugada à mão, num devir-animal que provoca uma escrita enlouquecida ou uma música insuportável. Já em *Perto do Coração Selvagem*, 1980, a imagem se anunciava: “*Espiava as costas duras de sua tia, suas mãos - dois animais escuros pulando sobre as teclas amarelas do piano*”, p. 79. Aqui se exige uma nota, na qual Deleuze comenta o homem como um *animal desterritorializado*: “*Quando nos é dito que o hominídeo retira da terra suas patas dianteiras, e que a mão é primeiro locomotora e mais tarde prensil, do que nos estão falando é de umbrais ou quanta de desterritorialização, mas com a conseguinte reterritorialização complementar: a mão locomotora como pata desterritorializada se reterritorializa nos galhos dos que se serve para passar de uma árvore a outra; a mão prensil como locomoção desterritorializada se reterritorializa em elementos arrancados, adaptados, chamados ferramentas, que vai esgrimir ou propulsar (...)*” DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. Cf. *Diálogos*, 1980, p. 151, (ênfases e tradução minhas).

Patas e teclas, instrumento e mão agenciados num enrijecimento maquínico, na pata do cavalo. Devir-máquina, devir-animal conjugados nas teclas secas, que com “*a breve pancada quebrava a vigília*”. Maquinação que faz fremir os objetos, em suas aparências repousantes, em suas substâncias heterogêneas: cavalo, mulher, coisa-textual.

OEN: *As bestas não abandonavam sua vida secreta que se processa durante a noite. E se no meio da ronda selvagem aparecia um potro branco - era um assombro no escuro. Todos estacavam. O cavalo prodigioso aparecia, era ‘aparicação’. Mostrava-se empinado um instante. Imóveis os animais aguardavam sem se espiar. Mas um deles batia o casco - e a breve pancada quebrava a vigília: fustigados moviam-se de súbito álacres, entrecruzando-se sem jamais se esbarrarem e entre eles se perdia o cavalo branco. Até que um relincho de súbita cólera os advertia - por um segundo atentos, logo se espalhavam de novo em nova composição de trote, o dorso sem cavaleiros, os pescoços abaixados até o focinho tocar no peito. Eriçadas as crinas; eles cadenciados, incultos.*

Noite alta - enquanto os homens dormiam - vinha encontrá-los imóveis nas trevas. Estáveis e sem peso. Lá estavam eles invisíveis, respirando. Aguardando com a inteligência curta. Embaixo, na cidadezinha adormecida, um galo voava e empoleirava-se no bordo de uma janela. As galinhas espiavam. Além da ferrovia um rato pronto a fugir. Então o tordilho batia a pata. Não tinha boca para falar mas dava o pequeno sinal que se manifestava de espaço a espaço na escuridão. Eles espiavam. Aqueles animais que tinham um olho para ver de cada lado - nada precisava ser visto de frente por eles, e essa era a grande noite, os flancos de uma égua percorridos por rápida contração. Nos silêncios da noite a égua esgazeava o olho como se estivesse rodeada pela eternidade. O potro mais inquieto ainda erguia a crina em surdo relincho. Enfim reinava o silêncio total.

Até que a frágil luminosidade da madrugada os revelava. Estavam separados, de pé sobre a colina. Exaustos, frescos. Tinham passado no escuro pelo mistério da natureza dos entes.

CS: *Mas as bestas não abandonavam o subúrbio. E se no meio da ronda selvagem aparecia um potro branco - era um assombro no escuro. Todas estacavam. O cavalo prodigioso aparecia (...). Mostrava-se empinado um instante. Imóveis, os animais aguardavam sem se espiar. Mas um deles batia o casco. E a **pancadinha** breve quebrava a vigília: fustigados moviam-se de súbito álacres, entrecruzando-se sem se tocarem e entre eles se perdia o cavalo branco. Até que um relincho de súbita cólera os advertia - por um segundo atentos, logo se espalhavam (...) em nova composição de trote, o dorso sem cavaleiros, os pescoços abaixados até a **boca** tocar no peito. Eriçadas as crinas; (...) **regulares**, incultos.*

Noite alta (...) vinha encontrá-los imóveis nas trevas. Estáveis e sem peso. Lá estavam eles invisíveis, respirando. Aguardando com a inteligência curta. Embaixo, **no subúrbio** adormecido, um galo voava e empoleirava-se no bordo de uma janela. As galinhas espiavam. Além da ferrovia um rato pronto a fugir.

Então o tordilho batia a pata. **Ninguém** tinha boca para falar mas **um** dava **algum** pequeno sinal que se manifestava de espaço a espaço na escuridão. Eles espiavam. Aqueles animais que tinham um olho para ver de cada lado - nada era visto de frente (...), e essa era a (...) noite **de S. Geraldo**, os flancos de **um cavalo** percorridos por rápida contração. Nos **primeiros** silêncios (...) égua esgazeava o olho como se estivesse rodeada pela eternidade. O potro mais inquieto ainda erguia a crina em surdo relincho. Enfim reinava o silêncio (...).

Até que a (...) madrugada os revelava. Estavam separados, de pé sobre a colina. Exaustos, frescos. (...)

Doméstico, aquilo que se tirou da natureza, que convive e se compõe com o homem, mas numa relação que envolve uma natureza muito longínqua, pois na oposição binária do animal doméstico/selvagem, o homem desaparece, fica sem lugar. É na oposição

doméstico/natureza, na recuperação da animalidade que os dois são lançados ao mais natural, por reapropriarem-se da não-significação, pois é a natureza que vem decompor as categorias, as convenções humanas, todo um campo simbólico. Na decomposição do sentido instala-se o dual, o diabólico. Natureza que diz respeito tanto ao elemento (cavalos), quanto à ação, ao humano. Embora o homem seja o animal mais anti-natural, quando age, em comportamento destituído de racionalidade, o faz através do não-simbólico, de novas produções do inconsciente¹⁷⁵, que se sobrepõem, sobre o natural: *Desço como um gato pelos telhados. Ninguém sabe, ninguém vê. Só os cães ladram pressentindo o sobrenatural*". Sobre-natural na mulher, dando-lhe a agilidade esquiva do felino. Sobre-natural que é reconhecido por outro elemento natural, ao contrário de um *ninguém* (que remete a pessoa, indivíduo) são os cães que ladram, não porque *pressentem*, mas porque *sabem, vêem*. E se devir não é mimetizar-se, o que desce pelos telhados é uma potência animal. Aceleração arrastando a mulher ao encontro do animal, afetando assim o cão num reconhecer-se.

A eleição de um indivíduo no bando recai sobre aquele que se mantém na periferia, ele está dentro, e logo depois, na borda. Posição esquizo, a de manter-se ligado por uma parte do corpo: uma pata, um olho, um pêlo, uma orelha. O esquizo é alguém descodificado, clandestino, desterritorializado¹⁷⁶. OEN: *entrecruzando-se sem jamais se esbarrarem e entre eles se perdia o cavalo branco*. Ele se singulariza entre os demais: o preferido é *o cavalo prodigioso, perigoso, branco*¹⁷⁷. A mulher trava com ele um contrato de aliança, pacto que vai fazer circular afectos impessoais, aumentando o grau de perfeição de cada um dos seres. Nada tem a ver com sentimento, mas associação, insinuação, sedução, vontade de poder.

— Deleuze e Guattari distinguem o 'afecto' do 'sentimento':

¹⁷⁵ Pois, o inconsciente "é uma substância que tem que fabricar, que tem que fazer circular, um espaço social e político que tem que conquistar". DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*, 1980, p. 90, (tradução minha).

¹⁷⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 1992, p. 35.

¹⁷⁷ O animal eleito aparece em diversos textos, cita-se aqui duas passagens, a primeira do póstumo *Um Sopro de Vida*: "E os cavalos brancos enchem minhas pupilas com amor ardente. Possuo sete cavalos. Seis brancos e um preto", ou "Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta", 1991, pp. 56, 82. E a segunda, extraída do texto inaugural, *Perto do Coração Selvagem*: "E então cavalos brancos e nervosos com movimentos rebeldes de pescoço e pernas, quase voando, atravessassem rios, montanhas, vales... Neles pensando, sentia o ar fresco circular dentro de si próprio como saído de alguma gruta oculta, úmida e fresca no meio do deserto", 1980, p. 75.

*“O afecto é a descarga rápida da emoção, o revide, ao passo que o sentimento é uma emoção sempre deslocada, retardada, resistente. Os afectos são projéteis, tanto quanto as armas, ao passo que os sentimentos são introceptivos como as ferramentas”*¹⁷⁸.

Natureza, então, como processo de produção: debaixo desse pêlo macio, uma máquina controlada por *elásticos músculos ágeis*. Um corpo atua, age, dispara sobre outro. Peça de uma engrenagem, máquina produtora, desejante, máquina esquizofrênica. *O dorso sem cavaleiros* é o futuro espaço onde a *sela de prata, enfeitada* receberá o corpo da mulher, apetrecho de metal que agencia os dois corpos na troca de fluxos, peças e engrenagens unidas no trote comum que os transformam em máquina-centauro-assassina, máquina infernal¹⁷⁹, destrutiva: *“Na minha boca e nas suas patas a marca do sangue. O que imolamos?”* Um sacrifício humano anteriormente se anunciara, no trecho de OEN “O cavalo perigoso”: *“Um baio novo dera coice mortal num menino que ia montá-lo”*, fato intitulado como *“O Crime do cavalo [em A Cidade Sitiada: “O Crime Do Cavalo Num Subúrbio”]. Era o Crime de um dos filhos da cidadezinha. O lugarejo então já misturava a seu cheiro de estrebaria a consciência da força contida nos cavalos”*. Na escolha de um cavalo, de um devir-demoníaco.

Máquina esquizofrênica, máquina desejante, *eu* e *não-eu*, exterior e interior, agora nada mais dizem. Não mais homem natural, nem natureza humana, mas a intensidade do processo de fluxos que os produz um no outro, indistintamente, desterritorializando-os de qualquer sentido, abrindo-se a um espaço-tempo inéditos, como aparece em *Água Viva*:

*“E a turva mente domina a matéria. A fera arreganha os dentes e galopam no longe do ar os cavalos dos carros alegóricos. Na minha noite idolatro o sentido secreto do mundo. Boca e língua. E um cavalo solto de uma força livre. Guardo-lhe o casco em amoroso fetiche. Na minha funda noite sopra um longo vento que me traz fiapos de gritos. Estou sentindo o martírio de uma inoportuna sensualidade”*¹⁸⁰.

¹⁷⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 5: Capitalismo e Esquizofrenia*, 1997, p. 79.

¹⁷⁹ Em *A Paixão Segundo G.H.*, no capítulo anterior ao dos cavalos, a máquina infernal conjugada à barata, auto demonstra-se: *“Pela primeira vez com sefreguidão infernal a vontade de ter tido os filhos que eu nunca tivera: eu queria que se tivesse reproduzido, não em três ou quatro filhos, mas em vinte mil a minha orgânica infernalidade cheia de prazer”*, 1986, p. 116. Também, aqui, caberia citar uma passagem onde Nietzsche/Zaratustra se conjuga ao cavalo: *“O meu pé é casco de cavalo; com ele trote e galopo por montes e vales, de cá para lá, no enlevo de toda carreira rápida, sou da pele do diabo”*. Assim Falava Zaratustra. São Paulo: Hemus, s/d, p. 146, (ênfases minhas).

¹⁸⁰ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, pp. 43-44.

'Boca e língua' remetem ao trecho de OEN, onde os cavalos '*Fulgurando nas bocas como se não estivessem amordaçadas*', amordaçado o sentido secreto do mundo que jamais as palavras dirão.

1. 3. galope

A mulher toma em si os movimentos naturais, estende-se nela mesma, participa (ativamente, age) daquilo que apenas premunira na noite, no silêncio, no animal (na versão de PSGH: *Não diz nada mas respira, espera e respira*). Corrente alternativa que tumultua os projetos significantes, os sentimentos subjetivos, que constitui uma sexualidade não-humana, (mas também não se reduz a um *equus eroticus* como o provocador da *inoportuna sensualidade*) em irresistível desterritorialização,

"Até que de madrugada, aos últimos tambores levíssimos, me encontrarei sem saber como junto a um regato fresco, sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme cansada cabeça de cavalo. Mas cansada de quê? Que fizemos, eu e o cavalo, nós, os que trotam no inferno da alegria de vampiro? Ele, o cavalo do Rei, me chama".

Os dois retornam de uma festa muito pura, aquela que carrega todo o sentido objetivo do dia para dentro do espaço da noite, numa liberação das formas, na perda da necessidade de ser verossímil, de se parecer algo. Desse sabá participam o *cavalo diabólico* e a *feiticeira do horror, os despudorados cúmplices do enigma*. Festim diabólico: cavalo e mulher desterritorializados, desencadeadas suas máquinas - desenfreadas - e no gasto improdutivo de seus recursos entram na cumplicidade da noite, o diabólico e a feiticeira de roubo em roubo através da madrugada, atingem o grande enigma, na experiência da unidade.

O texto, em OEN, termina com o fragmento "O estudo do cavalo demoníaco". Entretanto, a última frase que aparece em PSGH, foi suprimida. A frase final culmina na mais pura expressão, num mundo de intensidades puras. Máquina de expressão: *Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabá*. Se a máquina alimenta-se vampirescamente do sangue imolado¹⁸¹, ela também se auto-engendra, ingerindo-se, produzindo-se, na produção da produção, consumo de seu próprio fluxo¹⁸², da matéria viva

¹⁸¹ Conforme BATAILLE, o sacrifício concentra a atenção no consumo, no interesse do instante presente, de recursos que em princípio a preocupação do amanhã impõe reservar. Cf. *A Literatura e o Mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 49.

¹⁸² Deleuze, na entrevista "Deleuze e Guattari explicam-se", distingue o fluxo como aquilo que tende a escapar aos códigos e a escapar dos códigos. O fluxo é um processo, diz o filósofo, onde os elementos que o compõem

de que se é composto, o *it*, o neutro. Todo humano que está além do ser (diferente do animal que não reflete sobre sua condição), logo todo excesso é próprio do humano. O dom, então, assume esse excesso e o destrói, consome-se ritualmente, consumo portanto sagrado.

Novamente em *Água viva*, a similaridade e o complemento esclarecem a idéia anterior: “*E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é Deus*”¹⁸³. Conhecer as essências, ultrapassar a noção comum e geral das coisas; tornar-se consciente da correlação da idéia de Deus. Essência de si mesmo e das singularidades das outras coisas, tudo isso faz parte do terceiro gênero de conhecimento, conforme Espinosa¹⁸⁴; e diz respeito a uma união mística. Deus procede por expressão (unívoca), nunca por signo (equívoco), por ordens ou proibições, essas são interpretações, superstição, e continua ele: “*tais signos não existem, são próprios das idéias inadequadas serem signos que solicitam interpretações da imaginação, e não expressões justificáveis pelas explicações do entendimento vivo*”¹⁸⁵.

Os modos se expressam, os atributos se expressam, pois cada atributo exprime uma essência eterna e infinita. E nós somos um modo da substância de Deus, o que torna possível o conhecimento, pois o entendimento humano é idêntico ao entendimento divino. A verdadeira linguagem seria a da expressão, a de composição de relações ao infinito. E é nessa pura expressão que Clarice entra em contato com o ser absolutamente infinito. Então, quando o Autor de *Um Sopro de Vida*, desmembrando-se entre criador e criatura, diz: “*Eu não tenho do que me nutrir: eu como a mim mesmo*”¹⁸⁶, revela o entendimento de sua extensão à existência infinita.

não se reduzem um ao outro, geram outras coisas. Em suas palavras: “*O processo é aquilo a que chamamos fluxo, ora, ainda aí, o fluxo é uma noção de que precisávamos como noção qualquer não qualificada. Isso pode ser um fluxo de palavras, de idéias, de merda, de dinheiro, pode ser um mecanismo financeiro ou uma máquina esquizofrênica...*” CARRILHO, Manuel Maria (apres.). *Capitalismo e Esquizofrenia: Dossiê Anti-Édipo*. Lisboa. Assírio&Alvim, s/d., p. 61.

¹⁸³ “*Mas há também o mistério impessoal que é o it: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. A transcendência dentro de mim é o it vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. (...) E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é Deus*”. *Água Viva*, 1973, pp. 33-34. Ou ainda: “*Eu também poderia escrever um verdadeiro tratado sobre comer (...). Terminaria sendo um tratado sobre a sensualidade de ‘entrar em contato’ íntimo com o que existe, pois comer é uma de suas modalidades - e é uma modalidade que engage de algum modo o ser inteiro*”. “Temas que morrem”, *JB*, 24/05/1969. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 207, (ênfases minhas).

¹⁸⁴ DELEUZE, Gilles. Cf. *Capitalismo e Esquizofrenia (Dossiê Anti-Édipo)*, s/d, p. 61.

¹⁸⁵ DELEUZE, Gilles. *Capitalismo e Esquizofrenia (Dossiê Anti-Édipo)*, s/d, pp. 129-130.

¹⁸⁶ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*, 1991, p. 115. Também se pode desdobrar, em leitura, o aspecto mercadológico: ele, o autor, como ‘objeto produtor de objeto’, produção e produto se confundindo na retroalimentação; ou o aspecto metafísico do ‘conhece-te a ti mesmo’, trilha solitária de toda existência; ou

Uma outra passagem, desse último fragmento, surpreende a máquina-demoníaca galgando atrás da chave do enigma o que torna evidente o *pressentimento*: aquilo que é *invisível aos olhos* - como aparece em “O ovo e a galinha”. Seguem os dois trechos:

“- ah rouba, rouba de mim o ginete porque **de roubo em roubo até a madrugada eu já roubei para mim e para o meu parceiro fantástico, e da madrugada já fiz um pressentimento de terror de demoníaca alegria malsã**”.

“**De ovo a ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu**”¹⁸⁷.

Mas enquanto aqui se nomeia o que se presente a existência; para Vitória (*A Maçã no Escuro*) somente se revela na percepção, não no percepto, algo que toca e no entanto desconhece, a natureza, a causa. Ela limita-se ao estágio primeiro do conhecimento, o dos sentidos: “(...) **aproximara-se por dentro, sem ao menos saber, de despojamento em despojamento, de alguma coisa viva**”¹⁸⁸.

Sob o viés da tradição judaica, Gilda Szklo reconhece, em Clarice, uma escritura que *leva a pensar na noção de infinito*, segundo Espinosa, e acrescenta, em análise:

“(...) em ‘O búfalo’, a fascinação exercida pelo animal - este imenso e terrível corpo negro - por assim dizer o amor do neutro, do inexpressivo, no processo de depuração, de despojamento do ser, resulta em uma comunhão com Deus - Deus como união de todos os contrastes, superação das contradições da existência”¹⁸⁹.

Clarice, na voz de G.H, conforme a assertiva anterior, discorre sobre o ser infinito:

“(Ele não nasceu para nós, nem nós nascemos para Ele, nós e Ele somos ao mesmo tempo). Ele está ininterruptamente ocupado em ser, assim como todas as coisas estão sendo mas Ele não impede que a gente se junte a Ele e, com Ele, fique ocupado em ser, numa intertroca tão fluida e constante - como a de viver. Ele, por exemplo, Ele nos usa totalmente porque não há nada em cada um de nós de que Ele, cuja necessidade é absolutamente infinita, não precise”¹⁹⁰.

E ainda sobre o *inexpressivo*: “Uma barata é maior que eu porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se descontinua”¹⁹¹.

ainda o aspecto nutricional do alimento placentário nutritivo, como matéria de produção e de consumo próprios.

¹⁸⁷ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 58, (ênfases minhas).

¹⁸⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 266, (ênfases minhas). Percepto não são percepções, mas “conjuntos de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que as experimentam”. DELEUZE, Gilles. “Signos e Acontecimentos”. In: *Dossier Deleuze*. Org. Carlos Henrique ESCOBAR. Rio de Janeiro: Hóloon editorial, 1991, p. 11.

¹⁸⁹ Ver “‘O búfalo’. Clarice Lispector e a herança da mística judaica”, de SZKLO, Gilda Salem. In: *Remate de Males*, nº9. Campinas: Unicamp, 1989, pp. 108-109.

¹⁹⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.*, 1986, p. 146.

¹⁹¹ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.*, 1986, p. 122.

Para Espinosa, tudo que é mau mede-se pela diminuição da potência¹⁹². Seguindo a mesma lógica, o bom é todo o aumento da potência de agir. Desse ponto de vista, a posse dessa potência leva também a conhecer, experienciar, é nesse sentido que a Razão, em vez de flutuar ao acaso dos encontros, procura unir as coisas e os seres cuja relação se compõe diretamente. Porém, desde que se atinge a potência de agir, a expressão *bom*, excessivamente imbuída de ilusões finalistas, desaparece para dar lugar à linguagem da pura potência ou virtude, é quando ocorre o terceiro gênero de entendimento.

*“O Bem, tal como o Mal, não tem sentido. Um e outro são seres de razão, ou de imaginação, que dependem totalmente dos signos sociais, do sistema repressivo das recompensas e dos castigos”*¹⁹³.

O mesmo se dá em OEN, nas palavras prenunciadoras do encontro irresistível:

“E sei que de noite, quando ele me chamar, irei. Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento. Foi com ele que aprendi. Se é pensamento esta hora entre latidos. Começo a entristecer porque sei, com o olho - oh sem querer! não é culpa minha! - com o olho sem querer já resplandecendo de mau regozijo - sei que irei”.

É o *bom* encontro que levará os dois corpos a atingir graus intensos em suas potências; o acontecimento nas trevas da noite é demoníaco pela sua própria combinação entre as distintas naturezas, a perda de identidade do humano e do animal, é a captura de um fragmento de um código, e não reprodução de imagens¹⁹⁴. É potencializador, desejo¹⁹⁵ que se processa, desejo como produção, jogo de atração e repulsão dos fluxos, aumento infinito da potência desses seres, há devires em cada elemento, em evolução impessoal, misturam-se, agenciam-se, cada um desterritorializando-se no outro, compondo linhas que não estão nem em um nem em outro.

¹⁹² Diminuição de potência ligada à paixão triste, que pode ser a idéia de recompensa, de segurança, de orgulho, de culpabilidade. Espinosa mostra que ao sair do domínio das paixões para entrar no das ações, entra-se nos âmbitos dos afectos ativos, e aí não há mais paixão, sendo esta causa inadequada ou parcial de um afecto. Cf. *Ética*. Baruch de. *Ética*. México: UNAM, 1977. Parte 3, definições III, p. 133.

¹⁹³ DELEUZE, Gilles. *Espinosa e os Signos*. Porto: Rés, s/d, p. 58.

¹⁹⁴ É a captura de um fragmento de um código, é o bloco de devir que arrasta homem, mulher e animal em *Perto do Coração Selvagem*. Como se pode ver no trecho, o lapso na identidade de cada um dos elementos que entram em comunhão: *“E havia qualquer coisa no seu olhar, nas suas mãos apalpando o corpo da cachorra que a ligava diretamente à realidade desnudando-a. Como se ambas formassem um só bloco, sem descontinuidade. A mulher e a cadela ali estavam, vivas e nuas, com algo de feroz na comunhão. Fala com uma justeza de termos que horroriza, pensou Otávio com mal-estar, sentindo-se repentinamente inútil e afeminado”*. *Perto do Coração Selvagem*, 1980, p. 84.

¹⁹⁵ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Aqui, mostra-se os três contrasensos do desejo: relacioná-lo com a carência ou a lei; com uma realidade natural ou espontânea, com o prazer ou a festa. O desejo é entendido como agenciamento: *“Nem a carência nem a privação produzem desejo: se há carência é com relação a um agenciamento do que está excluído, se há desejo é em função de um agenciamento no que está incluído, (tanto faz que seja uma associação para o bandolerismo ou para a revolta)”*, 1980, p. 117, (tradução minha).

Linha de feitiçaria que foge aos sistemas dominantes, e recria uma realidade, que não pode ser a do mal¹⁹⁶, uma vez que esse se define por todo gênero de tristeza, principalmente, naquilo que frustra o desejo¹⁹⁷. Assim como o bem diz respeito a todo gênero de alegria. Corte radical do sistema binário, do plano moral:

Em palavras nietzscheanas: “*Sem crueldade não há gozo, eis o que nos ensina a mais antiga e remota história do homem; o castigo é uma festa*”¹⁹⁸. Ou clariceanas: “*feliz é a vida triste que é a minha orgia*”. (OEN). Ou ainda: “*Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha? É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno*”¹⁹⁹.

Ou como expressa Bataille: “*Nós não podemos considerar como expressivas do mal as ações cujo objetivo é um benefício, um proveito materiais. (...) É o sadismo que é o Mal: se se mata por um proveito material, não é o verdadeiro Mal, o Mal puro, já que o assassino, além do proveito obtido, tem prazer em ter ferido*”. Dessa forma, termina o último fragmento do texto, nas versões de OEN e JB: “*E a alegria orgiaca do nosso assassinato me consome em terrível prazer. Rouba depressa o cavalo perigoso do Rei, rouba-me antes que a noite venha e me chame*”.

Finalmente, é Clarice quem esclarece (ao crítico que interpreta) sobre *A Cidade Sitiada*,

“*O que é eu quis dizer através de Lucrecia - personagem sem as armas da inteligência, que aspira, no entanto, a essa espécie de integridade espiritual de um cavalo, que não ‘reparte’ o que vê, que não tem uma ‘visão vocabular’ ou mental das coisas, que não sente a necessidade de completar a impressão com a expressão - cavalo em que há o milagre de a impressão ser total - tal real - que nele a impressão já é expressão. Pensei tanto ter sugerido que a história verdadeira de Lucrecia Neves era independente de sua história particular. A luta de alcançar a realidade - eis o principal nessa criatura que tenta, de todos os modos, aderir ao que existe por meio de uma visão total das coisas. Pretendi deixar dito também de como a visão - de como o modo de ver - altera a realidade, construindo-a [...]*”²⁰⁰

Abaixo, as duas versões do “Estudo do cavalo demoníaco”:

OEN: *Nunca mais repousarei porque roubei o cavalo de caçada de um Rei. Eu sou agora pior do que eu mesma! Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do Rei no enfeitado Sabbath. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. E é inútil tentar não ir. No escuro da noite o resfolegar me arrepi. Finjo que durmo mas no silêncio o*

¹⁹⁶ BATAILLE, Georges. Cf. *A Literatura e o Mal*, 1989, p. 14.

¹⁹⁷ Definição de *malum* para Espinosa. Cf. *Ética*, 1977, parte III, proposição XI, p. 145.

¹⁹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *A Genealogia da Moral*. São Paulo: Editora Moraes, 1991, p. 36.

¹⁹⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, 1986, p. 18.

²⁰⁰ LISPECTOR, Clarice. “O Morto irônico”. *JB*, 21/02/1970. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 288, (ênfases minhas).

ginete respira. Todos os dias será a mesma coisa: já ao entardecer começo a ficar melancólica e pensativa. Sei que o primeiro tambor na montanha do mal fará a noite, sei que o terceiro já terá me envolvido na sua trovoada. E no quinto tambor já estarei com a minha cobiça de cavalo fantasma. Até que de madrugada, aos últimos tambores levíssimos, me encontrarei sem saber como junto a um regato fresco, sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme cansada cabeça de cavalo.

Mas cansada de quê? Que fizemos, eu e o cavalo, nós, os que trotam no inferno da alegria de vampiro? Ele, o cavalo do Rei, me chama. Tenho resistido em crises de suor e não vou. Da última vez em que desci de sua sela de prata, era tão grande a minha tristeza humana por eu ter sido o que não devia ser, que jurei que nunca mais. O trote porém continua em mim. Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim. Sinto falta dele como quem morre.

Não, não posso deixar de ir.

E sei que de noite, quando ele me chamar, irei. Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento. Foi com ele que aprendi. Se é pensamento esta hora entre latidos. Começo a entristecer porque sei, com o olho - oh sem querer! não é culpa minha! - com o olho sem querer já resplandecendo de mau regozijo - sei que irei.

Quando de noite ele me chamar para a atração do inferno, eu irei. Desço como um gato pelos telhados. Ninguém sabe, ninguém vê. Só os cães ladram pressentindo o sobrenatural.

E apresento-me no escuro, ao cavalo que me espera, cavalo de realeza, apresento-me muda e em fulgor. Obediente à Besta.

Correm atrás de nós dois 53 flautas. À frente uma clarineta nos alumia, a nós, os despudorados cúmplices do enigma. E nada mais me é dado a saber.

De madrugada eu nos verei exaustos junto ao regato, sem saber que crimes cometemos até chegar à inocente madrugada.

Na minha boca e nas suas patas a marca do grande sangue. O que tínhamos imolado?

De madrugada estarei de pé ao lado do ginete agora mudo, com o resto das flautas ainda escorrendo pelos cabelos. Os primeiros sinos de uma igreja ao longe nos arrepiam e nos afugentam, nós desvanecemos diante da cruz.

A noite é a minha vida com o cavalo diabólico, eu feiticeira do horror. A noite é minha vida, entardece, a noite pecadoramente feliz é a vida triste que é a minha orgia - ah rouba, rouba de mim o ginete porque de roubo em roubo até a madrugada eu já roubei para mim e para o meu parceiro fantástico, e da madrugada já fiz um pressentimento de terror de demoníaca alegria malsã.

Livra-me, rouba depressa o ginete enquanto é tempo, enquanto ainda não entardece, enquanto é dia sem trevas, se é que ainda há tempo, pois ao roubar o ginete tive que matar o Rei, e ao assassiná-lo roubei a morte do Rei. E a alegria orgíaca do nosso assassinato me consome em terrível prazer. Rouba depressa o cavalo perigoso do Rei, rouba-me antes que a noite venha e me chame.

JB: Idem.

PSGH: *Nunca mais repousarei: (...) roubei o cavalo de caçada do rei do sabá. (...) Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. E é inútil tentar não ir. No escuro da noite o resfolegar me arrepia. Finjo que durmo mas no silêncio o ginete respira. Não diz nada mas respira, espera e respira. Todos os dias será a mesma coisa: já ao entardecer começo a ficar melancólica e pensativa. Sei que o primeiro tambor na montanha (...) fará a noite, sei que o terceiro já terá me envolvido na sua trovoada.*

E no quinto tambor já estarei inconsciente na minha cobiça (...). Até que de madrugada, aos últimos tambores levíssimos, me encontrarei sem saber como junto a um regato (...), sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme e cansada cabeça do cavalo.

(...) Cansada de quê? Que fizemos (...) nós, os que trotam no inferno da alegria (...)? (...) Há dois séculos que não vou. Da última vez em que desci da (...) sela enfeitada, era tão

grande a minha tristeza humana (...) que jurei que nunca mais. O trote porém continua em mim. Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim. Sinto falta (...) como quem morre. Não (...) posso mais deixar de ir.

E sei que de noite, quando ele me chamar, irei. Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento. Foi com ele que aprendi. Se é pensamento esta hora entre latidos. (...). Os cães latem, começo a entristecer porque sei, com o olho já resplandecendo, que irei. Quando de noite ele me chama para (...) o inferno, eu vou. Desço como um gato pelos telhados. Ninguém sabe, ninguém vê. (...). (...) Apresento-me no escuro, (...) muda e em fulgor. (...). Correm atrás de nós (...) 53. À nossa frente uma clarineta nos alumia. (...). E nada mais me é dado saber.

De madrugada eu nos verei exaustos junto ao regato, sem saber que crimes cometemos até chegar a (...) madrugada. Na minha boca e nas suas patas a marca do (...) sangue. O que (...) imolamos? De madrugada estarei de pé ao lado do ginete agora mudo, os primeiros sinos de uma Igreja escorrendo pelo regato, com o resto das flautas ainda escorrendo dos cabelos. (...).

(...) A noite é minha vida, entardece, a noite (...) feliz é a minha vida triste (...) - (...) rouba, rouba de mim o ginete porque de roubo em roubo até a madrugada eu já roubei, (...) e dela fiz um pressentimento (...): (...) rouba, rouba depressa o ginete enquanto é tempo, enquanto ainda não entardece, (...) se é que ainda há tempo, pois ao roubar o ginete tive que matar o Rei, e ao assassiná-lo roubei a morte do Rei. E a alegria (...) do assassinato me consome em (...) prazer. (...). Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabá.²⁰¹

1. 4. trajeto

Desde o fragmento inicial, nos primeiros passos, observamos idéias sintéticas e isoladas, mas que vão obedecendo a um crescimento nas inter-relações, e aí se desenvolvem: do primeiro fragmento, com uma única frase, ao último, composto por doze parágrafos. Desse modo, estruturalmente, ele percorre a mesma trajetória do pensamento, fragmentário, criativo, veloz, múltiplo, onde se permite ler: “E sei que de noite, quando ele me chamar, irei. Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento. Foi com ele que aprendi. Se é pensamento esta hora entre latidos”.

Recurso que diz respeito ao conteúdo e à expressão apresentados em todo percurso do texto/cavalo, que o perfaz na graduação da velocidade. No princípio do movimento, ainda a passos lentos: o abandono dos acessórios para atingir o essencial, o ser. E é no desvestimento, na des-posseção de si, como indivíduo, que vai se deparar com os fluxos, que o recomporão nas múltiplas relações. Mas, é no mais perfeito desdobramento que tocará a infinitude do ser. Perda do nome. Perde-se o tempo no instante privilegiado do movimento. É um olhar de fora que monitoriza o momento, fixando a imagem - do rosto perdido - na fotografia. Perde-se a palavra, signos de outra moldura. Depois, num

²⁰¹ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, 1986, p. 123-4.

crescendo, já em pleno trote, avançando com rapidez avoluma-se a máquina. Ela tem por objeto um espaço especial, que ela compõe, ocupa e prolifera. Abrindo o território a galope, ela prossegue. Capturado aí um fragmento da intensidade atingida, no seu mais elevado grau de potência, em velocidade absoluta, sóbria como pensamento²⁰². É afecto puro, sem recordação, nem fantasma. Despojo e não totalidade. Fluxos que se esgotam, congelam-se ou transbordam, conjugam-se ou separam-se. Fulgurações de bem-aventurança. Uma mulher, um cavalo, são fluxos; as palavras são fluxos; fluxo de pensamento, instantes da , captura de um ritmo.

2. ovo e galinha

Retomam-se, aqui, dois textos, um, “O ovo e a galinha”²⁰³ de Clarice, e outro, “O ovo de galinha”²⁰⁴, de João Cabral. Publicados na década de 60, ambos trazem novos olhares para dentro do cotidiano, para dentro do texto²⁰⁵, destoando de uma literatura engajada, então em prática. Pois essa década é marcada por uma onda político-cultural, com preocupações como “*a modernização, a democratização, o nacionalismo e a ‘fé no povo’*”²⁰⁶; e por conseguinte, a produção literária (cultural) está crivada por um forte apelo popular. Havendo uma intensa circulação de publicações, na sua maioria textos que apresentam uma linguagem pouco elaborada, utilização de metáforas pobres e imagens óbvias. Fase caracterizada por uma literatura *acessível*, - e discutível - em função do descompromisso com o conteúdo, a composição.

²⁰² Deleuze distingue o movimento da velocidade, o primeiro pode ser muito rápido, mas não por isso chega a ser velocidade, esta última pode ser muito lenta, mas intensa, imóvel e continua sendo velocidade. Em outras palavras, o movimento é extensivo, a velocidade intensiva. Viagens de intensidade *in situ*, sem movimento relativo, formam parte do nomadismo. Cf. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 5*, 1997, p. 52.

²⁰³ Texto publicado em 1963, em *Cadernos Brasileiros*, e, no ano seguinte, em *A Legião Estrangeira*, 1992, e, por fim, nos dias 05, 12 e 19/07/1969 no *Jornal do Brasil*; então, dividido em três partes, e com novo título: “Atualidade do ovo e a galinha”. Acréscimo que torna nítida a sua reescrita, a sua *atualidade*. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, pp. 218, 221, 224.

²⁰⁴ Poema que João Cabral publica em 1961. “Serial”. In: *Obra Completa*, 1995, pp. 302-3-4.

²⁰⁵ Os dados são parcos no que diz respeito às mútuas avaliações literárias, entre Clarice e João Cabral. Biograficamente, porém, há registro de encontros entre os autores, na correspondências já mencionadas. Do interesse nas respectivas produções, só restaram essas dispersas palavras do diálogo. A considerar, também, a arbitrariedade das datas das publicações, no que tange a originalidade dos temas.

²⁰⁶ BUARQUE de HOLLANDA, Heloisa. *Impressões de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.17.

Portanto, a arte popular do CPC²⁰⁷ tem a adesão de artistas e intelectuais brasileiros que mantêm uma ‘atitude revolucionária e conseqüente’, ou seja, missionários do esclarecimento²⁰⁸. Do outro lado, os experimentalistas da vanguarda, supostos adversários dos *cepecistas*. Além de esquerdas e direitas, o que interessa formular é o autoritarismo de um modelo cultural comum, engendrado nas elites para ‘iluminar’ as massas. A escritura de Clarice, transgressora dos movimentos localizados, subversora da linha literária submetida a pontos centrados, estará a contrapelo, na contramarcha de um realismo narrativo, da construção de uma coerência histórica²⁰⁹. Assim foi desde uma oposição à ficção regionalista dos anos 30²¹⁰. Se desde seu ‘début’, ela apresenta uma condição extraterritorial com a tradição literária, condição essa intimamente ligada às características estilísticas e temáticas de sua escritura - descentrada dos paradigmas literários hegemônicos - isso não se modificará; ao contrário, prossegue nas diversas direções, (mas em mão contrária à mão da ‘consciência de classe’ dos anos 70, de uma história crítica) intensificando-se até seu último texto, *A Hora da Estrela*, de 1977, ano de morte de Macabéa e também de Clarice.

²⁰⁷ Centro Popular de Cultura.

²⁰⁸ A respeito dessa conscientização, Clarice transcreve uma entrevista, na qual a repórter lhe pergunta sobre a literatura *engajada* dos 70: “*Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade que vivemos*”. Sobre a cultura popular: “*Quis saber se eu a considerava importante. Eu disse que sim, mas que havia algo muito mais importante ainda: oferecer oportunidade de dar comida a quem tem fome. A menos que a cultura popular leve o povo a tomar consciência de que a fome dá o direito de reivindicar comida*”. Em ‘Daqui a vinte e cinco anos’, data onde espera que o Brasil tenha resolvido sua maior indigência, a fome, Clarice diz, pois “*a fome é a nossa endemia, já está fazendo parte orgânica do corpo e da alma. E, na maioria das vezes, quando se descrevem as características físicas, morais e mentais de um brasileiro, não se nota que na verdade se estão descrevendo os sintomas físicos, morais e mentais da fome*”, “Daqui a vinte e cinco anos”. *JB*, 16/09/1967. Um mês depois, sobre a carência que se reflete em um programa popular, escreve um breve artigo que leva o título “Chacrinha?”. Depois da perplexidade da popularidade do ‘sádico, repetitivo e obcecado’ animador de tv, ela finaliza: “*Não entendo. Nossa televisão, com excessões, é pobre, além de superlotada de anúncios. Mas Chacrinha foi demais. Simplesmente não entendi o fenômeno. E fiquei triste, decepcionada: eu queria um povo mais exigente*”, *JB*, 07/10/1967. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, pp. 26; 30.

²⁰⁹ Sobre o caráter político presente nos textos de Clarice, parece oportuno apontar as palavras do crítico Roberto CORRÊA dos SANTOS quando assim analisa: “ *julgamos não ser demais frisar que, por tortuoso caminho de aparente feição intimista, o texto de Clarice rasura e estremece em cheio os meandros sociais. Que via é essa - perguntamos - por que, sem o panfletário discurso, uma literatura se faz firmemente engajada*”. *Lendo Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1987, p. 44.

²¹⁰ Como Olga de SÁ informa a respeito da recepção de sua literatura: “*Em 44, quando apareceu Perto do Coração Selvagem, as normas de gênero ‘romance’ conhecidas e aceitas no Brasil, salvo as exceções já apontadas da década de 20 (João Miramar, Macunaíma, Serafim Ponte Grande), eram as do romance regionalista de 30 ou as do romance intimista. (...) Sem negar-lhes as qualidades que possam ter, eram romances do tipo linear, romances de enredo, personagens, espaço e tempo definidos*”, e transcreve uma citação de Portella, “*A incompreensão, quando não a indiferença, cercou aquele aparecimento silencioso e esquivo*”, “*Os aparelhos críticos, acostumados a medir a tensão de um naturalismo que sobrevivia tranqüilamente horizontal, não estavam capacitados para nos falar daquele mundo de problemas que se levantavam verticalmente*”. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1993, pp. 295 -5.

Cabral, por sua vez, parece também colocar-se à parte dos movimentos que se limitam aos pontos fixos que se fazem sobre trajetos restritos. Nas palavras do prefácio de sua *Obra Completa* se lê:

*“Situado cronologicamente na geração de 45, dela se afasta por essa sua atitude diante do fazer poético, que diz NÃO a todo tipo de confessionalismo, exigindo um tipo de verso que obrigue o leitor a despertar, fazendo apelo à sua razão e inteligência, não cedendo ao automatismo do surrealismo vigente, nem se deixando raptar por qualquer estado emocional ditado por aquilo que se chama ‘inspiração’”*²¹¹.

E embora seja tido como precursor do movimento *concretista* - a vanguarda - dele não participa. Assinala-se, então, o primeiro encontro das duas escrituras: suas excentricidades em relação aos contextos cultural-literários, ambas deslocadas, cruzando transversalmente o centro.

Paradigma de excentricidade: “O ovo e a galinha”, de difícil compreensão, curiosamente, será escolhido por Clarice para o Congresso de Bruxas, em Bogotá. Platéia perplexa. Anunciam que ela acabara de ler um poema²¹². Novamente Clarice, como também Cabral, no limite do gênero, na fronteira entre a poesia e a prosa, intercambiando-se em sonoridade e textualidade. Esse texto, nas palavras de Wisnik, “*é um verdadeiro tratado poético sobre o olhar*”²¹³. Poética que questiona o instantâneo do olhar, numa cultura (*voyeur?*) onde tudo se exhibe, num processo de descartabilidade extremada. A novidade - em *outdoors*, admirada sob o olhar habituado às velozes transformações, - impossibilita a produção de um novo olhar? Um olhar primeiro, capaz de captar a banalidade do cotidiano. Como o efeito bizarro quando se repete, vezes e vezes, a mesma palavra. O olhar como desvendamento na procura da materialidade primeira. Rastros de materialidade em cacos de sonoridade. A pronúncia reiterada no resgate do momento legislativo da enunciação, dessacralização do *eu* enunciador.

Cabral, em “O ovo de galinha”²¹⁴, caracterizando-o minuciosamente, propõe um ser passível de ser conhecido, somente, quando respeitada sua objectualidade.

*“Ao olho mostra a integridade
de uma coisa num bloco, um ovo
Numa só matéria, unitária,*

²¹¹ Prefácio de Marli de OLIVEIRA da *Obra Completa* de João Cabral de Melo Neto, 1995, pp. 14-16.

²¹² SÁ, Olga. *A Escritura de Clarice Lispector*, 1993, p. 309.

²¹³ WISNIK, José Miguel. “Iluminações Profanas”. In: *Olhar*. Org. Aauto Novaes. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 285.

²¹⁴ CABRAL de MELO NETO, João. “O ovo de galinha” (Serial). In: *Obra Completa*, 1995, pp. 302-3-4. Poema de 16 estrofes, compostas de 4 versos cada uma delas.

maciçamente ovo, num todo”.

*“Sem mostrar um dentro e um fora,
tal como as pedras, sem miolo:
e só miolo: o dentro e o fora
integralmente no contorno”.*

Cabral cerca o ovo tal como ele é: objeto maciço, pedra sem miolo, e ao mesmo tempo tão compacto. O ovo, como qualquer objeto empírico, é importante para o mundo do nosso conhecimento, pois os objetos são sempre mais amplos do que nossa percepção consegue abarcar. Ovo que se assemelha à fruta, elementos que compõem a mesa do cotidiano, coisas que se dão a ver, a comer, a sentir, pois que *“é intensa a tua textura”*²¹⁵.

*“(…) e é assim que te vejo
de há muito e sempre.
E bem se entende
que uns te digam podre e outros
te digam verde”*²¹⁶.

Em Clarice, também é com o golpe do olhar que se tenta capturar a coisa cotidiana em sua inteireza: *“De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo: mal vejo o ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios”*²¹⁷. Mas no instante da mirada o que se vê é o ovo primeiro, *que se originou na Macedônia, ovo-pensamento concebido por um matemático*²¹⁸, com suas muitas tangentes. Olhá-lo é mergulhar na matéria primeira e compacta do eu: massa informe, do projeto também remoto. O olhar instaura um processo de conhecimento e de re-criação, no reconhecimento do outro que não deixa de ser o do mesmo: o uno e o seriado.

A possibilidade de aprofundar-se no que há de desordem no dentro-ovo-vivo, está definitivamente vetada a Ofélia, a *menina-princesa-hindu*, no texto homônimo ao livro²¹⁹. Se um verdadeiro olhar está embotado pelo entorpecimento cotidiano; a autora, no primeiro

²¹⁵ CABRAL de MELO NETO, João. “Jogos frutais”. In: *Obra Completa*, 1995, p. 262.

²¹⁶ CABRAL de MELO NETO, João. “Jogos frutais”. In: *Obra Completa*, 1995, p. 268.

²¹⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Legião Estrangeira*, 1992. Posteriormente, esse trecho apresentará modificações, na versão do *JB*: *“De manhã na cozinha sobre a mesa está o ovo”*. O olhar cede lugar a verdade incontestável da existência do ovo, e sua independência a despeito de quem vê. (ênfase minha).

²¹⁸ LISPECTOR, Clarice. Na versão d’*A Legião Estrangeira*, 1992: *“Nas areias da Macedônia um homem com uma vara desenhou-o”*, já no *Jornal do Brasil*: *“Nas areias da Macedônia um matemático desenhou (...)”*, (ênfase minha).

²¹⁹ LISPECTOR, Clarice. “A legião estrangeira” foi transformado - em subpartes - e transportado para o *Jornal do Brasil* como “A Princesa”. Junto a esse nome segue-se a definição de gênero como sendo *noveleta*, pertinente auto-ironia, pois o *conto* transforma-se em *crônica* que, por sua vez, metamorfoseia-se em folhetim.

parágrafo, adianta que também se encontra no mesmo patamar da menina. Mas, distintamente desta, ela sabe que o imperativo para se poder enxergar, conhecer, somente se dá na condição de desobediência da ordem estabelecida, *porque, afinal, quem entende desorganiza*²²⁰.

*“Se me perguntassem sobre Ofélia e seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: Mal os conheci. Diante do mesmo júri ao qual responderia: mal me conheço - e para cada cara de jurado diria com o mesmo límpido olhar de quem se hipnotizou para a obediência: mal vos conheço. Mas às vezes acordo do longo sono e volto-me com docilidade para o delicado abismo da desordem”*²²¹.

Ofélia extaticamente penetra o interior túmido do ovo, em processo ritualístico, passagem onde as soluções definitivas de seu mundo ordenado, adulto e pre-visível estarão sem lugar: *“Por momentos os olhos tornavam-se puros cílios, numa avidez de ovo. E a boca de fome trêmula”*. Nesse momento, na troca de potências, na circulação de novos elementos entre seu corpo e o outro, sentirá *“que o seu é um peso morno, túmido/ um peso que é vivo e não morto”*²²². Na latência, no primário da vida, a menina vai encontrar seu devir-criança, ao qual o narrador assiste, como *‘Suas núpcias consigo mesma’*. É com a mesma intensa beleza que se faz a vida, ele nos revela: *“Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança,(...) Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo”*. No entanto, antes de se convencer da nova vida, na fraqueza da vontade, Ofélia recua, não suportando o novo lugar - o caos, a desordem interna, intensa - ela, então, participa de um ritual de sacrifício: rompe com o devir, negando-o com o assassinato do objeto desejado, vivo.

*“Ofélia, tentei eu inutilmente atingir a distância o coração da menina calada. Oh, não se assuste muito! às vezes a gente mata por amor, (...) Ofélia é que não voltou: cresceu. Foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava”*²²³.

Sacrifício que, a rigor, reinstala a ordem, afasta o perigo, recupera o conhecido, primeiro atentado contra o amor de deixar-se tomar pela vida, de criar, de singularizar. Preservação que não a impedirá de futuros devires, ela ainda responderá ao chamado do deserto, tornar-se-á princesa do Oriente, indo ao encontro de seu bando. Ela compreende o

Os fragmentos são publicados por cinco semanas consecutivas, nos dias 03, 09, 16, 23 e 30/08/1969. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, pp. 228, 231, 234, 236, 239, (ênfases minhas).

²²⁰ LISPECTOR, Clarice. “O mineirinho”. *Para Não Esquecer*, 1978, p. 103.

²²¹ LISPECTOR, Clarice. “A legião estrangeira”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 121, (ênfases minhas).

²²² CABRAL de MELO NETO, João. “O ovo de galinha” (Serial). In: *Obra Completa*, 1995.

que não lhe fora dito: “*Eu que não me lembrara de lhe avisar que sem o medo havia o mundo*”.

Algo que afecta o campo anteriormente montado e o arrasta para novo arranjo. Algo que se agita, que diferencia, um ‘disparate’, rompendo com o sentido estabelecido, mas trazendo com seu aparecimento outros. Esse algo é o ‘dispar’²²⁴, o outro não prontamente identificado, o diferente. Estranhamento da coisa fechada sobre si (como Ofélia era a princesa hindu dentro da menina), mas de simplicidade e superfície polida de uma peça, e embora pareça aos olhos impenetrável, pode potencializar um disparo, o disparate, o inesperado. Essa força embrionária na coisa transcende sua forma e seus contornos, e diz respeito unicamente à sua potência.

*“O que é difícil de entender
se se pensa na forma clara
que tem um ovo, e na franqueza
de sua parede caiada*

*A reserva que um ovo inspira
é de espécie bastante rara:
é a que se sente ante um revólver
e não se sente ante uma bala*

*É a que se sente ante essas coisas
que conservando outras guardadas
do que com a coisa que disparam”²²⁵.*

Objeto-fetiche, do qual se tem apenas uma noção, um conhecimento ordinário: *um ovo, um revólver*. Objeto, ob-jectum, aquilo que é lançado de encontro²²⁶: um projétil, uma clara. Coisa-diabólica, dupla, que se desdobra, desarticula, descompõe o objeto em sub-objécteis desconhecidos, internos, secretos: ovo-vida, bala-técnica. *“O ovo certo. Como um projétil parado. Pois ovo é ovo no espaço”²²⁷*, suspenso na

*“mão que o sopesa descobre
que nele há algo suspeito:”²²⁸*

Para serem explorados, explodidos, necessita-se de um olhar *laboratório* que os *apreenda por entre, através, do fundo, do centro: por dentro*, anatomiza João Cabral.

²²³ LISPECTOR, Clarice. “A legião estrangeira”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p.135-6. Sobre a truculência do amor, Cf. nota no. 376 deste trabalho.

²²⁴ Cf. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 5: Capitalismo e Esquizofrenia*, 1997, pp. 36-38

²²⁵ CABRAL de MELO NETO, João. “O ovo de galinha” (Serial). In: *Obra Completa*, 1995.

²²⁶ VAN LIER, Henri. “Objeto e estética”. *Semiologia dos Objetos*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 127.

²²⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 58, (ênfase minha).

²²⁸ CABRAL de MELO NETO, João. “O ovo de galinha” (Serial). In: *Obra Completa*, 1995.

*“as coisas se fazem mais amplas,
mais largas, ou mais largamente,
e deixam ver os interstícios
que a olho nu o olho não sente,
e que há na textura das coisas
por compactas que sejam elas;
laboratório: que parece
tornar as coisas mais abertas
para que as entremos por entre,
através, do fundo, do centro;
laboratório: onde se aprende
a apreender as coisas por dentro”²²⁹.*

Para Aristóteles, por natureza desejamos conhecer. Para Clarice, conhecer é clarear a vista, mas não no plano onde a luz mais se expande, nas superfícies das coisas, e, sim, na camada mais interna, ali onde se resiste à sua entrada. É no ermo total que ela se faz mais intensa, não se desperdiça, espacializa, mas perfura o plano, restringe-se a ser o feixe de luz, em pura concentração. *“Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome”²³⁰, fome de se descotidianizar, de des-cobrir através das fissuras de luz. Ao favorecer-se pelo aparelho óptico, o mais apto para a investigação, pode-se alcançar um modo peculiar de olhar, mas “olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora”²³¹. A coisa-ovo, nos contrastes de sombra e luz, deixa-se ler paranomasicamente, assim como coisa-espelho²³². Corpos de extrema exponibilidade capturados pelo olho, ou melhor, pela palavra que, depois de usada, será lançada fora, mas que antes enuncia: *Quem se aprofunda num espelho, quem vê mais do que a superfície do espelho, está querendo outra coisa*²³³.*

Cabral, na aproximação fruta/ovo, revela que embora as coisas sejam para os olhos, elas também podem transcender essa percepção.

²²⁹ CABRAL de MELO NETO, João. “O alpendre no canavial” (Serial). In: *Obra Completa*, 1995, p. 331.

²³⁰ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 58.

²³¹ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 57.

²³² LISPECTOR, Clarice. “Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem - esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa”. *Água Viva*, 1973, pp. 93-4. Fragmento que, publicado como “Os espelhos”, revela uma rescrição de superfície: “Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem - então percebeu o seu mistério”. *Para Não Esquecer*, 1978, p. 10.

²³³ Loreley, no espelho, “se via como um objeto a ser olhado”. Ela pretende na imagem do espelho “Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei: eu existo”. LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, 1980, p.

*“Fruta que saboreia,
 não que alimenta:
 assim descrevo melhor
 a tua urgência.
 Urgência aquela
 de fruta que nos convida
 a fundir-se nela”²³⁴.*

*“Como uma maçã
 é muito mais espessa
 se um homem a come
 do que se um homem a vê.
 Como é ainda mais espessa
 se não a pode comer
 a fome que a vê”²³⁵.*

Revelado o segredo, ao sensitivo, às mãos que tateiam a forma, a textura: *“a aura de meus dedos é que vê o ovo”²³⁶*. Contrapesam o ovo cheio de si, intenso, inquietante, caótico, cabalístico. Dentro da máquina engendradora, o que os olhos não vêem as mãos sentem: a veia de vida pulsante.

*“E o mesmo duro
 motor animal que pulsa
 igual que um pulso”²³⁷.*

Equivale a essência de uma vela cercada de cuidados, para manter acesa a luz e vivo o segredo: *“- Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo”²³⁸*.

Cuidado e atenção oferecidos pela mão locomotora, e criadora:

*“Se pode pretender que o jeito
 de quem qualquer ovo carrega
 vem da atenção normal de quem
 conduz uma coisa repleta”.*

Ofélia não foi tão cuidadosa em relação ao pinto, ela ainda não estava repleta dela mesma, não havia adquirido sua forma acabada de princesa hindu. Nesse sentido ela era como ele, matérias presas às suas naturezas (uma menina e um pinto).

E poema de Cabral encerra, “O ovo de galinha”:

“O ovo porém está fechado

²³⁴ CABRAL de MELO NETO, João. “Jogos frutais” (Quaderna). In: *Obra Completa*, 1995, p. 266.

²³⁵ CABRAL de MELO NETO, João. “O Cão sem Plumais” (Discurso do Capibaribe). In: *Obra Completa*, 1995, p. 115.

²³⁶ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 58.

²³⁷ CABRAL de MELO NETO, João. “Jogos frutais” (Quaderna). In: *Obra Completa*, 1995, p. 263.

²³⁸ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 37, (ênfases minhas).

*em sua arquitetura hermética
e quem o carrega, sabendo-o
prossegue na atitude regra.*

*procede ainda de maneira
entre medrosa e circunspecta,
quase beata, de quem tem
nas mãos a chama de uma vela”.*

São as últimas palavras do texto de Clarice:

*“Então -livre, delicado, sem mensagem alguma pra mim - talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta. E de madrugada baixe no nosso edifício. Sereno até a cozinha. **Iuminando-a** de minha palidez”²³⁹.*

Os olhos são *luminas*. Os olhos são as janelas da alma (*lumen*), diz o provérbio. Aberturas, receptáculos, permitem a refração da luz, como estrelas que só vêm o que lhes é dado a ver, e aí iluminam-se. *“Como o mundo, o ovo é óbvio”²⁴⁰*. Barthes diz: *‘o óbvio é o que vem na frente, que se apresenta naturalmente ao espírito’²⁴¹*. Ou Clarice: *mas o óbvio não exaure a coisa vista, pois se “disser apenas ‘o ovo’, esgota-se o assunto, e o mundo fica nu”²⁴²*. Ou seja, na nomeação, descarta-se um terceiro sentido, porque esse está fora da linguagem. (articulada), mas no entanto, no interior da locução²⁴³, como acrescenta Barthes. O que não quer dizer que no significado óbvio não persista um outro sentido, fechado, *obtusus*. Mas somente um terceiro olho para iluminá-lo, para enxergar a coisa despercebida pelo aparelho viciado, óptico, tátil: *“Entendê-lo não é meu modo de vê-lo. - Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. -Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei”²⁴⁴*. Não se trata mais de olhar, mas de abrir os olhos para as relações de idéias, fazendo emergir uma espécie de vidência, de *iluminação profana*; poder ver a partir do objeto que sempre estivera aí, o óbvio do eu cotidiano, o ovo saturado. “*Há um modo de ver que arrepia. O óbvio esquecido e espartano: vence o mais forte*”²⁴⁵.

²³⁹ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 66, (ênfases minhas).

²⁴⁰ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992. Na versão de 1969, Clarice reescreve essa passagem, tornando-a mais clara do que a da versão anterior, em *A Legião Estrangeira*: *“Assim como não se vê o mundo por ser óbvio, não se vê o ovo porque ele é óbvio”*.

²⁴¹ Cf. BARTHES, Roland. “A escritura do visível”. In: *O Óbvio e o Obtuso*, 1990, p. 55.

²⁴² Na versão do JB, a nudez do ovo é mais contundente, aproximando-o do corpo nu do cavalo, pois assim é dito no texto reescrito: *“Se disserem apenas ‘o ovo’, esgota-se o assunto, e o mundo fica de novo nu. O ovo é a coisa mais nua que existe”*, (ênfases minhas).

²⁴³ BARTHES, Roland. “A escritura do visível”. In: *O Óbvio e o Obtuso*, 1990, p. 55.

²⁴⁴ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 58.

²⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 166, (ênfases minhas).

O que não sente, não penetra o in-visível, o olho nu captura aquilo que meramente está na superfície do mundo: a imagem, a palavra, assim apenas refletindo essa nudez/mudez. Com os efeitos dos contrastes de luz, descobrir o mundo como exterioridade visível. Na micro-percepção, olhar de grande alcance, revelando o que se perdeu na imensidão dos atos automatizados, instrumentalizados na economia objetivadora do que se deve ver. Aquilo que o olho esqueceu, e que todavia está nele, uma sensação perdida, um outro modo de olhar:

“Alguma coisa acontecia que eu não conseguia entender a olho nu. E de novo o desejo voltou. Dessa vez os olhos se angustiaram como se nada pudessem fazer com o resto do corpo que se desprendia independentemente”²⁴⁶.

2.1. da produção

“-Quanto a quem veio antes, foi o ovo que achou a galinha. A galinha sequer foi chamada. A galinha é diretamente uma escolhida”²⁴⁷. A galinha é um corpo apenas por onde se faz passar o ovo, guardiã do fecundo núcleo. Para Cabral e Clarice, o ovo vem na frente (*óbvio*), a despeito de qualquer tubulação, ou *agente*. O ovo está é no meio, carrega-se sempre consigo numa ruptura perpétua com o passado²⁴⁸, com a origem, ele é sua própria experiência, experimentações atuais, pois não pára de se fazer, o que o assegura num eterno porvir: *“ele é mais que atual: ele é o futuro”²⁴⁹.* Ele é branco como uma página, e como ela, o princípio zero de produção. Superfícies de inscrição, onde tudo sempre se inicia, como primeira vez, e por isso mesmo, sempre contemporâneo, por se fazer, continuamente a se produzir, múltiplo, sem filiação, nem origem. Clarice apaga as luzes do ovo, e retoma-o no seu espaço branco, e nele recomeça: *“O ovo não existe mais. Como a luz da estrela já morta, o ovo propriamente dito não existe mais. - Você é branco. - A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez”²⁵⁰.*

²⁴⁶ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 130.

²⁴⁷ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 61.

²⁴⁸ Aqui vale ressaltar a velha questão que o tema do ovo e da galinha implica, e o qual nos remete à crítica da influência: quem veio (fez) primeiro? A pergunta traz à tona o conceito da originalidade tradicional, ou seja, a relação de alguém que disse algo primeiro e de um outro que depois repetiu, concordando ou não. Diálogo que implica fontes, paternidades, patentes; ou seja, uma eterna recepção passiva, uma dívida eterna. Discussão anacrônica, mas vigente, contrariamente a essa crítica, há uma outra, onde se lê o texto como duplo: escritura-leitura, produção-reprodução.

²⁴⁹ Frase que consta apenas na versão do *JB*, desaparece pois nas outras duas versões, ou nas suas diferentes publicações.

²⁵⁰ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 58.

Cabral:

*“No entretanto, o ovo, e apesar
da pura forma concluída
não se situa no final
está no ponto de partida”.*

Todas as alusões ao ritual que cercam o ovo, presentes nos dois textos, faz pensá-lo como objeto sagrado. Obra de arte que reporta aos tempos remotos²⁵¹, ele vem rolando desde a antiga Macedônia até os dias atuais, no trajeto, sentidos perdidos, o traço de origem apagado, para estar sendo constantemente redesenhado²⁵². A sua preservação se dá na série infinita. O que aponta na direção de Benjamin, quando ele apresenta o objeto em seu primeiro valor, o de culto, anterior à era da reprodutibilidade técnica, quando sua imagem ainda estava a serviço da magia - em unicidade, em aura. Mas ao passo que a obra de arte se emancipa de seu uso ritual, aumenta sua exposição, assim, o seu valor agora estará ligado a sua *mostrabilidade*²⁵³.

Segundo Valéry:

*“A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir”*²⁵⁴.

A poesia, *poien*, ato de fazer, é uma produção como outra qualquer, máquina que prolifera palavras, atividade de muitos interligada num aparelho coletivo. Produto que é a arte dos artesãos, o texto. Os operários da palavra se estendem pela máquina de expressão clariceana: *“E ele - que estivera certo de que havia desistido de sua reconstrução - viu que apenas tinha tido a grande paciência do artesão”*²⁵⁵. Ou ainda, para G.H.: *“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”*²⁵⁶.

²⁵¹ LISPECTOR, Clarice. “- O ovo é basicamente um jarro? Terá sido o primeiro jarro moldado pelos etruscos?”, “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, pp. 58-9.

²⁵² LISPECTOR, Clarice. “Nas areias da Macedônia um homem com uma vara na mão desenhou-o. E depois apagou-o com o pé nu”. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, p. 59.

²⁵³ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 170.

²⁵⁴ VALÉRY, Paul APUD BENJAMIN, Walter. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*, 1994, p. 220.

²⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 283.

²⁵⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, 1986, p. 17.

Clarice denuncia, hesitante, sua função ativa (como produtora do ovo), na realização do *“trabalho, digamos cósmico, a ser feito...O meu mistério é eu ser apenas um meio, e não um fim... é o nosso sacrifício para que o ovo se faça”*²⁵⁷. Martim (*A Maçã no Escuro*) em compreensão ao que se acaba de dizer: *“(...) E se assim for, oh Deus - a grande resignação que se precisa ter em aceitar que nossa beleza maior nos escape, se nós formos apenas o processo”*²⁵⁸. Apesar de haver também aqueles corpos que nem sempre se diluem na passagem, junto ao ovo manufaturado, há também aqueles que se centram demasiadamente no sujeito, na retomada da memória, da história pessoal: *“As galinhas prejudiciais ao ovo são aquelas que são um ‘eu’ sem trégua. Nelas o ‘eu’ é tão constante que elas já não podem mais pronunciar a palavra ‘ovo’”*²⁵⁹. Centradas em si, esquecem a série, mas, na distração, na cegueira narcisística, a galinha ao menos não atrapalha o processo do ovo, esquecida que dele está, consumida em sua própria vida: *“É absolutamente indispensável que eu seja uma ocupada e distraída”*²⁶⁰.

Alegoria dos processos de produção-reprodução: ovo e galinha. A narradora, no seu tornar-se galinha²⁶¹, discorre sobre sua maneira de (re)produzir o texto. Assim, em “O ovo e a galinha”, tem-se o mesmo devir-animal, devir-maquínico dos processos nomádicos. A galinha, ao se incluir no texto, é ovo (produção) e ao mesmo tempo, ao narrar-se distraída e alienada sabe que essa é uma necessidade para que o ovo se produza: *“Dentro de si a galinha não reconhece o ovo, mas fora de si também não o reconhece”*²⁶². Sem recair na reprodução mas, na realidade, é o que ela faz: reproduz o mesmo ovo como se fosse o único.

O capitalismo da atualidade - conforme Deleuze - já não compra mais matéria-prima e já não vende produtos acabados, mas compra produtos acabados, ou monta peças destacadas. O que nos faz reconhecer a inserção mercadológica do produto clariceano.

²⁵⁷ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 64, (ênfases minhas).

²⁵⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 166.

²⁵⁹ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 62.

²⁶⁰ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 62.

²⁶¹ Na versão do *JB*, aparece a terceira pessoa: *“E com o coração batendo, com o coração batendo tanto, ela não o reconhece. De repente olho o ovo na cozinha e só vejo nele a comida”*, mas em *A Legião Estrangeira*, a narradora surge em galinha, *“E de repente olho o ovo na cozinha e só vejo nele a comida. Não o reconheço, e meu coração bate. A metamorfose está se fazendo em mim: começo a não poder mais enxergar o ovo”*, “O ovo e a galinha”, 1992, p. 61, (ênfases minhas).

²⁶² LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 61.

Capitalismo de sobre-produção, não mais dirigido para a produção, mas para o produto: isto é, agora, “o que ele quer vender são serviços, e o que quer comprar são ações”²⁶³. Ou como declara Clarice em negociação da venda do produto: “esse dinheiro eu tenho usado para outros fins, desvio de verba, ultimamente comprei ações da Brahma e estou rica”²⁶⁴.

Reprodução textual construída num único e imenso *patchwork*, feito da montagem de peças, labor coletivo de absorções, integrações, depurações, oriundas de práticas diversas, tornando-se um corpo *despessoalizado*. No poema “Tecendo a Manhã”²⁶⁵ Cabral descreve a interação discursiva:

*“Um galo sozinho não tece a manhã
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos”.*

Esse texto culmina num efeito de luminosidade, como em “O ovo de galinha”:

*“A manhã, tordo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão”*²⁶⁶.

A luz do balão que, com *os fios de sol dos gritos*, atinge a plenitude no produto final - a manhã, o texto, o belo - que para Tomás de Aquino é tudo que contagia aos olhos: em claridade, radiosidade. Partículas de matérias processadas na grande máquina, produtora do texto, do corpus infinito, heteróclito. A galinha instrumental: “o trabalho não poderia ser mesmo meu”. Prosseguindo numa linha tempo-espacial ininterrupta, o livro-anônimo se faz na deglutição do ovo, da herança cultural. Esta absolutamente diz respeito a um resgate, trata-se, antes, de seu esquecimento. Pronto o produto apaga-se os traços do espaço que se devotou ao produzi-lo.

*“O ovo revela o acabamento
a toda mão que o acaricia
daquelas coisas torneadas
num trabalho de toda vida.
cujas formas simples são obra*

²⁶³ DELEUZE, Gilles. “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações*, 1992, p. 223.

²⁶⁴ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 64.

²⁶⁵ CABRAL de MELO NETO, João. “Tecendo a Manhã”. In: *Obra Completa*, 1995, p. 345.

²⁶⁶ CABRAL de MELO NETO, João. “O ovo de galinha”. In: *Obra Completa*, 1995, (ênfase minha).

*de mil inacabáveis lixas
usadas por mãos escultoras*²⁶⁷

Encontro entre distintas naturezas, corpúsculos distribuindo-se na infinitude das mãos, recuperados nos átimos de ritmos e pensamentos, afecções múltiplas na participação conjunta. Mas não afecto de um indivíduo, é impessoal, é aquele amor que “é uma condição concedida exclusivamente para aqueles que, sem ele, corromperiam o ovo com a dor pessoal”²⁶⁸. Amor, exercício de despersonalização: um e outro (o ovo e a galinha), e não um de outro (o ovo de galinha): “Com o tempo, o ovo tornou-se um ovo de galinha. Não o é. Mas, adotado, usa-lhe o nome”²⁶⁹. A relação portanto não é de posse, mas de “Amor impessoal, amor it, é alegria”²⁷⁰. E “Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce(...)”²⁷¹.

“- Eu te amo, ovo. Eu te amo como uma coisa nem sequer sabe que ama outra coisa”²⁷².

3. uma relação

Estabelece-se uma comunicação no percurso dos textos “Estudo de cavalos” e “O ovo e a galinha”, que pode ser visto no processo do devir-animal, devir-máquina do narrador. Processo maquínico²⁷³ desencadeado pelo encontro do ovo branco-galinha, e mulher-cavalo branco. Seres de escalas e reinos diferentes que entram em relação, e na troca de potências articulam a proliferação da série. Cada elemento dos conjuntos se intercomunica, uma vez que a mulher que narra o ovo matinal na cozinha, vem a ser a galinha desse mesmo ovo, reproduzindo distraída ao elocubrar sobre a produção. E uma outra, que não deixa de ser a mesma, ao narrar o animal funde-se a ele, imagem que registra

²⁶⁷ CABRAL de MELO NETO, João. “O ovo de galinha”. In: *Obra Completa*, 1995, (ênfases minhas).

²⁶⁸ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 63.

²⁶⁹ LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 59.

²⁷⁰ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 113.

²⁷¹ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 170.

²⁷² LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 58.

²⁷³ Conforme Deleuze, sua composição não é da ordem dos processos mecânicos, e nem responde a um modelo orgânico. Enquanto na mecânica as conexões são progressivas e ocorrem entre termos dependentes entre si, no maquínico as combinações se dão entre termos independentes e heterogêneos entre si, não podendo um ser reduzido a outro. O maquínico difere do modelo orgânico, na medida em que neste a cada parte é conferida uma função específica a desempenhar, ao passo que naquele o que há é uma polivocidade das partes envolvidas. Cada elemento se liga a qualquer outro e pode assumir funções muito diferentes uma das outras. Cf. DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*, 1980, pp. 117-8.

de fora, extraindo-se da moldura da fotografia. Conjugação que favorece uma máquina de expressão que se auto-engendra e se reproduz, extraindo-se da moldura da linguagem. Reprodução que não se dá por filiação, embriogenia - em nenhum dos dois casos. Nem origem, nem participação mística, ou sobrenatural entre homem/animal, mas participação não graduada por semelhanças. É na composição das moléculas que a substância acolhe um traço da outra, compondo novas relações, novas séries (cada uma delas singular, mas cuja singularidade se perde à distância, transformando-se em seqüência): Olho e ovo, mão e ovo, cavalo e mulher, mão e pata e suas combinações. Conjugados os instrumentos, tornam-se arma, máquina propulsora-balística, lançadora do projétil textual.

Ovo é devir, cavalo branco é devir, a escrita é devir. Escrever para Clarice é deslocar-se entre a máquina e o animal, encarnando seus processos orgânico-mecânicos simultaneamente, fazendo devir uma máquina de expressão, que por vezes se consome junto ao que produz, outras, como um aparato alucinado, veloz, descarrilha sobre seu objeto, arrebatando-o. Máquina absurda que subverte a ordem de produção. Mesmo quando *desplugada*, em repouso, perscruta na sua escuridão de máquina, de animal.

Num fragmento d'*Um Sopro de Vida*, um encontro com 'Onde estivestes de noite', no elemento-coisa (que bem poderia ser o cavalo), dá-se através da repetição, do silêncio que emana desses elementos, sem distinção de espécie, natureza ou reino:

*"Pergunto-me em que reino estiveste de noite. E a resposta é: estive no reino do que é livre, respirei a magna solidão do escuro e debrucei-me à beira da lua. Noite alta fazia tal silêncio. Igual ao silêncio de um objeto pousado em cima de uma mesa: silêncio asséptico de 'a coisa'. Também existe grande silêncio no som de uma flauta: esta desenrola lonjuras de espaços ociosos de negro silêncio até o fim do tempo"*²⁷⁴.

²⁷⁴ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*, 1991, p. 111, (ênfases minhas).

CAPÍTULO III
O MOVIMENTO E AS PERSONAGENS

"(...) *considerarei as ações e os apetites humanos exatamente como se fossem questões de linhas, planos ou corpos*". **Baruch de Espinosa**

"*Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesmo*". **Clarice Lispector**

Algumas personagens clariceanas realizam viagens, partem, mudam de território. Outras lançam-se em viagens extáticas, intensas; essas se desterritorializam, encontram outro modo de espacialização, de estar e ser no espaço. As personagens desdobram-se, uplicam-se, formam séries por individuação coletiva, comunicam-se nos vários textos, sob distintos corpos que ora convergem, ora divergem entre si. Descritos sempre com economia de atributos, são substantivos secos lançados ao não menos seco deserto da linguagem. Sujeitos dos significados que se debatem nos jogos identificatórios, que na impossibilidade de se representar despersonalizam-se.

Cada personagem como um mapa, de seus afectos, de suas afecções, de seus efeitos. Corpos infinitos que integram outro corpo, outro corpus, que por sua vez.... Cartografia de intensidades, com seus nomes diluídos, suas histórias pessoais esquecidas, organismos negligenciados. Somente os graus de potência definindo os corpos: capacidades de afectar, de ser afectado, realizar mesclas moleculares, resultando delas uma reprodução. Partes de um e de outro corpo, no encontro formam subindividualidades de um terceiro. Poder afectar, poder se afectar, é poder devir, devir esse outro tipo.

As idéias, em Espinosa, dependendo dos lugares, dos encontros podem nos afectar, umentando ou inibindo a nossa força de existir ou o poder de atuar. A idéia têm seus graus de perfeição e realidade, logo, o sujeito, que tem a idéia, passa de um grau de perfeição a outro. Ou seja, alternadamente, aumento e diminuição da potência de atuar, dependendo dos corpos que o afectam. Dependendo dos encontros, mau e triste quando envolve a diminuição da potência; bom e alegre quando eleva a potência de agir. Como que autômatos espirituais, sobre uma linha contínua das idéias que nos sucedem e segundo elas, somos afectados: quedas e elevações são as variáveis na potência e na força de existir. Afecção²⁷⁵ é o estado de um corpo quando sofre a ação de outro corpo. Sentir os raios do sol, afeição no corpo, ação do corpo do sol sobre ele, que tem como efeito o contato, a mescla de corpos.

²⁷⁵ ESPINOSA, Baruch de. Cf. *Ética*. 1977. Afecção é a idéia que representa um corpo externo como se tivesse presente. Parte 2, proposição XVII.

Nessa linhagem de afecções, das personagens seriadas, encontram-se sujeitos cercados de situações que se repetem, eles mesmos se repetindo na repetição, eles são vários: professores que se cruzam, estendem-se por toda série; simples mulheres que repentinamente se olham; crianças em agenciamentos e relações não-familiares; animais arrebatados nos contágios, nas passagens de reinos. Sujeitos anônimos que saem em direção a uma imperceptibilidade, a uma clandestinidade, no território clariceano.

O professor é uma figura que percorre os textos de Clarice, e a quem sempre se associa o lugar masculino do conhecimento. No encontro menina/mulher e homem/professor, deixa-se ver dois movimentos: um primeiro, onde o interesse da mulher por um *estranho* que lhe mostra um conhecimento e que, geralmente, a subtrai de um contexto pacato, alienante, confortável. O conhecimento é o inoculador de um olhar perigoso, *estrangeiro*, acometendo-a, não sem espanto, em seu agir. O saber parece, então, deslocado do cotidiano, do lar, assim como do estereótipo feminino-burguês, ou da doméstica que se torna domesticada, que à sombra não reflete o cotidiano, não podendo pensá-lo, só atuá-lo, reproduzindo-o.

1. conjugação de aprendizagens

O mediador, há de se considerar, nem sempre é um professor, embora seja o sexo masculino, na maioria das vezes, um dos traços comuns entre eles²⁷⁶. Pode se encarnar

²⁷⁵ ESPINOSA, Baruch de. Cf. *Ética*, 1977. Afecção é a idéia que representa um corpo externo como se tivesse presente. Parte 2, proposição XVII.

²⁷⁶ Em registro biográfico, Clarice se recorda de seu primeiro protetor masculino (*além do próprio pai*): Leopoldo que "(...) tão bem o fez que me deixou para o resto da vida aceitando e querendo proteção masculina". Ligados por serem "as crianças mais vivas da turma", pareceria ser que se complementam em suas naturezas. Ela, *apesar de alegre, era muito chorona* frente às situações difíceis; ele a protegia. Assim se dá no momento da prova-surpresa, aplicada pela professora na intenção de avaliar-lhes o 'nível mental'. Clarice, *culpógena*, interpreta o fato como castigo pelo comportamento *impossível* dos dois, pela cumplicidade: "Não escrevi uma só palavra, chorava e sofria como só vim a sofrer mais tarde e por outros motivos. Leopoldo, além de escrever, ocupava-se de mim". Revela-se, então, o controle masculino: conciliado o emotivo ao pragmatismo de responder ao teste. Em outra passagem, Clarice ao usar incautamente *uma palavra qualquer de gíria, cuja origem maliciosa ignorava*; ao que previne-lhe então o experiente Leopoldo: "Não diga mais essa palavra". "Por quê?" "Mais tarde você vai entender". Assim, separados os amigos, mas não de suas naturezas, termina o artigo: "Leopoldo é Leopoldo Nachbin. Eu soube que no primeiro ano de engenharia resolveu um dos teoremas considerados insolúveis desde a mais alta Antiguidade. E que imediatamente foi chamado à Sorbonne para explicar o processo. É um dos maiores matemáticos que hoje existem [sic] no mundo. Quanto a mim, choro menos". "As grandes punições". JB, 04/11/1967. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, pp. 36-7. Segurança que Loreley encontra (e critica) em Ulisses, fazendo-*"a ter receio de perder a proteção - embora ela mesma não soubesse ao certo que idéia fazia de 'ser protegida': teria, por acaso, o desejo infantil de ter tudo mas sem a ansiedade de dever dar algo em troca? (...)"* Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres, 1980, p. 18.

também na figura do mendigo, como “A bela e a fera” (em *A Bela e a Fera*), ou do cego, aquele que irrompe em Ana, de “Amor” (*Laços de Família*), uma visão de si mesma: “Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la”²⁷⁷. Os papéis sociais herdados não mais as convencem: lar, marido, filhos, de súbito enxergam na aleatoriedade a sua colocação no mundo. “Viu que não sabia gerir o mundo. Era uma incapaz, com os cabelos negros e unhas compridas e vermelhas. Ela era isso: como numa fotografia colorida fora de foco”²⁷⁸. Emerge, então, o estrangeiro em seu espaço de origem, colocando em crise a identidade. O horror é o que resulta desse olhar, talvez por aquilo visto e constatado como normalidade (norma), ou talvez, pela impossibilidade de real movimento, de mudança (transgressão). Elas, então, retornam ao familiar, mas só depois de terem visto de muito perto uma ferida grande demais. Esquecer é impossível, as marcas permanecem no corpo²⁷⁹.

“O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria nas crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico”²⁸⁰.

Tocar nas vísceras do real, amorfo pulsante, geléia viva no escuro, de onde se percebe que “a verdade nunca é aterrorizante, aterrorizante somos nós”²⁸¹.

Num segundo movimento, no entanto, revela-se um olhar que nem sempre vem de fora - do outro - mas é provocado por um deslocamento interno, um desdobramento, onde o eu desfocado é que produz o olhar. Nesse instante, um conhecimento também é atingido, inventivo e tão real quanto outro. Tal constatação levará as mulheres e meninas a questionarem o paradigma do saber hierarquizado, abalando-o em sua integridade, pela diferença dada por suas forças criativas, na exacerbação de suas consciências: “Ele matava

²⁷⁷ LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In: *Laços de Família*, 1990, p. 38.

²⁷⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Bela e a Fera*, 1979, p. 138. Fotografia da mulher que lembra a outra do “Estudo de cavalos”, remetendo a representação de uma identidade restrita a um molde, fotografia em cores da realidade, e por outro lado, desfocada, borrão que apaga os traços definidores. Agora misturados nos fluxos: cavalo, branco, pata, mulher, mendigo, ferida.

²⁷⁹ Diria Espinosa: “Se o corpo humano é afetado de uma maneira que envolve a natureza de algum corpo externo, a mente humana considerará o mesmo corpo externo como existente em ato ou como presente para ela, até que o corpo seja afectado de um afecto que exclua a existência ou presença do corpo externo”. *Ética*, 1977, II, proposição XVII, p. 84.

²⁸⁰ LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In: *Laços de Família*, 1990, p. 40-1.

²⁸¹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 290.

*em mim pela primeira vez a minha fé nos adultos: também ele, um homem, acreditava como eu nas grandes mentiras...*²⁸²

Para cartografar a linha-masculina-do-saber, basta acompanhar seu delineamento desde *Perto do Coração Selvagem*, quando Joana, criança, encontra no professor um interlocutor, a quem pode confiar a angústia de existir. Em “Os desastres de Sofia”²⁸³, a menina, assim como a primeira, nutre sentimentos conflitivos em relação ao professor, (e ele só entende que *acontece* algo no limite da situação, no confronto). Amor, desejo e raiva, é o que elas sentem pelos homens. Raiva por terem se declinado a uma posição cômoda, ali, onde nada mais se cria. As duas crianças repudiam a vida improdutiva, em suas atitudes e reflexões comuns, transgressoras que dela são - já evidente na relação de trocas em que se entregam com os seus respectivos adultos-preceptores. Sensibilizam-se, contudo, quando a resignação, em pequenas manifestações, é percebida nos grandes corpos, movimentos que de alguma forma os singularizam, como se pode ler em “Os desastres de Sofia”:

*“Não o amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastrosamente proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros tão curvos. Ele me irritava”*²⁸⁴.

É publicado na imprensa “Eu e Jimmy”²⁸⁵, inédito em livro. O início do texto traz um rapaz (do título), *claro como um bebê*, travestido de mestre, com pensamentos e teorias sobre a natureza animal - com os quais atrai o interesse da garota; entretanto, verdadeira atração ela vai sentir pelo examinador de *mãos muito bonitas, morenas*, que lhe apresenta Hegel. Nessa relação, ela vai, efetivamente, conciliar, *numa síntese hegeliana*, inteligência e natureza animal, sexual. Já Loreley²⁸⁶ está mais intensamente envolvida na aprendizagem, à procura do conhecimento que será obtido através da percepção de si, do mundo. Para tanto ela terá como guia um professor universitário, o filósofo Ulisses. É nesse texto de

²⁸² LISPECTOR, Clarice. “Os desastres de Sofia”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 22. Esse texto, aparece a primeira vez em 1964 n’ *A Legião Estrangeira*, depois, em 1970, é dividido em cinco fragmentos, e é publicado ao longo de quatro semanas no *Jornal do Brasil*, sob um novo título: “Travessuras de uma menina (noveleta)”. Essa versão, além da mudança apontada, traz uma importante supressão de 7 parágrafos que correspondem ao intervalo entre o penúltimo e o último fragmentos, publicados respectivamente nos dias 24/01 e 07/02/1970. Esses dois fragmentos finalizam o texto, os títulos perdem o dinamismo da ação, para sugerir, na referência, apenas o gênero: “Noveleta” e “Noveleta (continuação)”. *JB*. 03, 10, 17, 24/ 01 e 07/02/1970. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, pp. 275-283. No ano seguinte, na versão original, “Os desastres de Sofia” é integrado a uma outra coletânea de textos curtos, já publicados, reaproveitados, em *Felicidade Clandestina* (1971).

²⁸³ LISPECTOR, Clarice. “Os desastres de Sofia”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992.

²⁸⁴ LISPECTOR, Clarice. “Os desastres de Sofia”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 9-10.

²⁸⁵ LISPECTOR, Clarice. “Eu e Jimmy”. In: *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 24/12/44. In Anexos, no. 6.

1969 que *o professor* ganha um maior espaço, embora como coadjuvante; antes aparece em fragmentos dos textos mais extensos, como no mencionado *Perto do Coração Selvagem*, ou mesmo n' *A Maçã no Escuro*; textos que, depois, darão origem a outro, já então reservado ao professor o papel central em “O crime do professor de matemática” (1960)²⁸⁷.

Em “Obsessão”²⁸⁸, um dos seus textos mais antigos, apresenta-se o embrionário do professor. São 40 páginas de relato da personagem Cristina, sobre a relação *doentia* que mantém com Daniel, enquanto ambos convalescem num sanatório. Seduzida por sua excentricidade de pensamento, ela abandona a vida pacífica que tem com o marido, Jaime. Ela passa a viver, e aprender, com o estranho Daniel. Re-conhece ela: “*Iniciou-se minha educação*”²⁸⁹. Os atributos dele, gradualmente, darão lugar ao franco despotismo, verdadeira doença que toma seu corpo: “*ele dizia que o corpo era um acessório. [ao que ela replica] Não, não*”²⁹⁰. Ela ainda revela: “*minha intensidade de animal o chocava*”²⁹¹; a partir daí, faz-se da fraqueza, da moralidade e ressentimento, puros detonadores de tristeza que incidem sobre os corpos, na relação. A mulher antes de ir embora (retorno à vida antiga, junto ao marido), reflete sobre a inversão que se fizera: “*Feríamos-nos a cada momento e estabelecemos a vitória e a derrota. Tornei-me cruel. Ele tornou-se fraco, mostrou-se como realmente era*”²⁹². A luta travada é a da força contra a tristeza, contra a doença que o homem tenta infectá-la: “*(...) desejava que também eu sofresse, como um leproso que secretamente ambiciona transmitir sua lepra aos sãos*”²⁹³.

²⁸⁶ LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, 1980.

²⁸⁷ LISPECTOR, Clarice. “O crime do professor de matemática”. In: *Laços de Família*, 1990.

²⁸⁸ Em *A Bela e a Fera*, 1979. Em nota, Clarice informa que esses textos - com publicação posterior a sua morte - datam de 1940-1941.

²⁸⁹ LISPECTOR, Clarice. “Obsessão”. In: *A Bela e a Fera*, 1979, p. 58.

²⁹⁰ LISPECTOR, Clarice. “Obsessão”, p. 71. Aqui, oportunamente, cita-se Nietzsche, em pontual crítica ao dualismo corpo/mente: “*Há desatino mais perigoso que o desprezo do corpo? Como se, por este desatino, a intelectualidade não fosse condenada a tornar-se doentia, condenada ‘aux vapeurs’ do idealismo!*” *Vontade de Potência*, s/d, p. 319.

²⁹¹ LISPECTOR, Clarice. “Obsessão”, p. 62. Numa outra frase, de D.H. Lawrence, nota-se as similitudes: “*Dizeis que me amais, na realidade não me amais, detestais instintivamente o animal que sou*”. APUD DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*, 1980, p. 15, (tradução minha). “*Decís que me amáis, en realidad no me amáis, detestáis instintivamente el animal que soy*”.

²⁹² LISPECTOR, Clarice. “Obsessão”, p. 78.

²⁹³ LISPECTOR, Clarice. “Obsessão”, p. 56.

Assim será “História inacabada”²⁹⁴, onde novamente no centro está o mediador do conhecimento. O saber que em nada lhe esclarece sobre seu próprio ser reativo; o que perfeitamente a garota do texto reconhece e põe-se contra: “*Voltei-me desolada, olhei seu rosto triste e ficamos calados. Foi então que pensei aquela coisa terrível: ‘Ou eu o destruo ou ele me destruirá’*”²⁹⁵. W... (esse é o nome dele) acaba por destruir a si mesmo, ela finaliza: “*Terminou com a brusquidão e a falta de lógica de uma bofetada em pleno rosto*”²⁹⁶. Mesma perplexidade pela qual será acometida a menina de “Os desastres de Sofia”, quando informada da morte do professor²⁹⁷: “*E branca, de olhos muito abertos, eu olhava a rua vertiginosa a meus pés. Minha postura quebrada como a de uma boneca partida*”²⁹⁸. Saída encontrada por eles é aquela que descompõe as relações do corpo: linha mortal, contrária à de fuga, transformadora da vida, esta onde as mulheres/meninas se agarram.

A postura do detentor do saber e do poder é invariavelmente discutida nos textos clariceanos sempre que enfocada sob clichês. No redimensionamento dessa série, que se repete, cria-se efeitos caricaturais: seja quando são demonstrados como sujeitos angustiados pela existência, densos e reativos, como Daniel e W..., seja quando eles pendem ao intelectualismo, com um saber afetadamente enciclopédico, pretensioso, querendo dar conta de todas as questões do ser, do mundo. O professor d’*A Maçã no Escuro*, na teatralidade do discurso, atinge o paroxismo da sua própria figura, quando brada no centro da sala:

“- *Não poderia! saltou o professor, aí é que está! não poderia, exclamou penoso, 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!*”²⁹⁹

Uma linhagem de seres feios, bons, pobres, velhos, mulheres, demoníacos, casados, burgueses, belos; desejantes, desejados, assexuados, estrelas vivas ou cadentes; na verdade, não importam suas características, pois o que conta é o caminho em que se lançam, a

²⁹⁴ Primeiro texto que compõe *A Bela e a Fera*, 1979.

²⁹⁵ LISPECTOR, Clarice. “História Inacabada” In: *A Bela e a Fera*, 1979, p. 16.

²⁹⁶ LISPECTOR, Clarice. “História Inacabada”, p. 21.

²⁹⁷ “*Só há um livro meu que o personagem morre no fim. A todos os outros, eu deixo o caminho aberto: é só ter força ou querer passar*”. S/título. *JB*, 26/02/1972. No entanto, comprovamos com textos anteriores a 1972 que não é bem assim. Mas, conforme demonstram esses mesmos textos, muitos dos que morrem, na verdade, não tiveram, como nos confirma Clarice, *é força para passar*.

²⁹⁸ LISPECTOR, Clarice. “Os desastres de Sofia”. In: *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 13.

²⁹⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 202.

intensidade do movimento, aquele instante onde os atributos se disseminam, dissipam-se. Seus percursos coincidem, mas logo se dispersam nos lugares de passagem, provocando, assim, a perda dos traços comuns, individuais.

O professor de matemática no alto de um morro, enterrando um cão anônimo (mas antes fora aquele menino míope³⁰⁰), para depois sacrificar a sua própria mulher. Em fuga, ele vai habitar no coração do Brasil, tendo como único acesso, a montanha³⁰¹. Não serão os óculos sobre os olhos míopes que se conjugarão com o homem do raciocínio (matemático-engenheiro-estatístico). Mas o devir-adulto do menino - e seu afecto - também é conjugado ao raciocínio, pois para *ter* ele pensa, elabora, seduz... (então o fracasso, pois as mesmas palavras não surtem efeito análogo à vez anterior. Imitando-se, ele perde o *controle* de afectar. Ser amado também depende de certa distração sua, irá ele, depois, numa tarde, numa outra casa, compreender). Devir que fará o homem se estender agora a um menino, indistinto, possibilitando-lhe relações, experiências do corpo, repondo-o na região dos sentidos, dos sentimentos. Abandono temporário de uma realidade mais sistemática, onde o apuro da razão é a todo instante reclamado. Apenas num traço entre eles presente-se o lapso, nos movimentos de pôr e - principalmente - de tirar os óculos para poder “ver melhor”³⁰².

“Perfil de seres eleitos” é o texto que concentra a idéia de uma miopia inerente ao ser, o qual só pode apalpar a realidade - temática apenas aludida nos textos anteriores:

“(...) Entre as mil coisas que poderia ter sido, fora se escolhendo. Num trabalho para qual usava lentes, enxergando o que podia e apalpando com as mãos úmidas o que não via, o ser fora escolhendo e por isso indiretamente escolhia. Aos poucos se juntara para ser. Separava, separava. Em relativa liberdade, se se descontasse o furtivo determinismo, o ser se

³⁰⁰ O professor é do já mencionado texto “O crime do professor de matemática”. In: *Laços de Família*, 1990. O menino é personagem de “Miopia progressiva”. *Felicidade Clandestina*, 1994, p. 23. Outras informações sobre esse texto: também publicado no *JB* (nos dias 01, 08/08/1970), sem mudanças, exceto em seu desdobramento em duas partes (I e final), para poder melhor enquadrar-se no espaço, no formato de sua coluna naquele jornal. Mas ele já integra *A Legião Estrangeira* (1964), com outro título, “Evolução de uma miopia”. A versão do *JB* participa da coletânea *A Descoberta do Mundo* (1984).

³⁰¹ Personagem d’*A Maçã no Escuro*, 1992.

³⁰² LISPECTOR, Clarice. “Miopia progressiva”, onde se lê, “*Mais tarde, quando substituiu a instabilidade dos outros pela própria, entrou num estado de instabilidade consciente. Quando homem, manteve o hábito de pestanejar de repente ao próprio pensamento, ao mesmo tempo que franzia o nariz, o que deslocava os óculos - exprimindo com esse cacoete uma tentativa de substituir o julgamento alheio pelo próprio, numa tentativa de aprofundar a própria perplexidade*”. *Felicidade clandestina*, 1994, p. 24. Os olhos míopes, incautos, sem o aparato ‘óculos’, já os vê a menina no professor, em “Os desastres de Sofia”: “*Para minha súbita tortura, sem me desfilar, foi tirando lentamente os óculos. E olhou-me com olhos nus que tinham muitos cílios. Eu nunca tinha visto seus olhos que, com as inúmeras pestanas, pareciam duas baratas doces*”. *A Legião Estrangeira*, 1992, p. 18.

*escolhia livre. Guiava-o a vontade de descobrir o próprio determinismo, e seguiu-lo com esforço, pois a linha verdadeira é muito apagada, as outras são mais visíveis. (...)*³⁰³.

2. conjugações de corpos

Uma outra série: uma senhora perdida nos subterrâneos do grande estádio do Maracanã, que *não saberia dizer como entrara*³⁰⁴. Procura a saída, na realidade, conhecendo sua ausência, ainda assim, na esperança de uma porta: *“Mas setembro viria um dia como porta de saída”*³⁰⁵. Antes dessa chegada, fica-lhe apenas enquanto opção o táxi que sempre a levará a um lugar: ponto de saída, ponto final: *“Daí a pouco notou que rodavam e rodavam mas que de novo terminavam por voltar para uma mesma praça. Por que não saíam de lá? Não havia de novo caminho de saída?”*³⁰⁶

Sem nome próprio, suspensa na temporalidade (perda da memória), habitando nesse instante o meio, *‘como se tivesse dentro de um elevador enguiçado entre um andar e outro*³⁰⁷. Ela busca um caminho que a leve à porta de saída, pois está entocada *‘como se tivesse entrado de esguelha por um buraco feito só para ela*³⁰⁸, presa a um corpo, a um matrimônio assegurador da identidade, a Senhora Jorge B. Xavier está sedentarizada em uma classe. Nem mesmo sua terceira idade tem a ver com a ruptura dos binarismos, é apenas mais uma, mais uma categoria que faz enroscar esse grande corpo no túnel do devir.

*“A conferência era capaz de já ter começado. Ia perdê-la, ela que se esforçava para não perder nada **cultural** porque assim se mantinha jovem por dentro, já que até por fora ninguém adivinhava que tinha quase 70 anos, todos lhe davam uns 57”*³⁰⁹.

Mas quando finalmente encontra seu objetivo, a conferência, está totalmente estranha a ele, pois nesse momento ela já se prendera em seu labirinto interno, ausente de toda ordem e imposição externas: *“sentou-se empertigada na sua cinta apertada, **fora da***

³⁰³ LISPECTOR, Clarice. *Para Não Esquecer*, 1978, pp. 80-81.

³⁰⁴ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, *Onde Estivestes de Noite*, 1992, p. 7.

³⁰⁵ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 14.

³⁰⁶ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 12.

³⁰⁷ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 9.

³⁰⁸ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 7.

³⁰⁹ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 8.

*cultura que se processava defronte na sala fechada. De onde não se ouvia som algum. Pouco lhe importava a cultura*³¹⁰.

O estranhamento da Sra. Xavier suscitado pelo espaço geográfico, relaciona-se, pontualmente, ao de outra personagem, a de “O grupo”³¹¹, a saber, a mesma Clarice. Depois de um reencontro *alegre e melancólico*, saindo da casa de uma das três ex-companheiras da Faculdade Nacional de Direito, ela de súbito se acha em território desconhecido, o estranhamento tomando-a como um esclarecimento de si.

“Saí da casa de minha amiga para um sol das três da tarde e num bairro que raramente frequento, Urca. O que mais cresceu a minha perdição. Estranhei tudo. E, por me estranhar, vi-me por um instante como sou. (...) Tomei um táxi que me deixaria em casa, e refleti sem amargura: muita coisa inútil na vida da gente serve como esse táxi: para nos transportar de um ponto útil a outro”.

É por espreitar-se no subterrâneo, mais precisamente no corredor escuro da sensualidade³¹², que a Sra. Xavier se aproxima do animal, na mescla da matéria, ali onde ela se sente profundamente anônima. *“De pé no banheiro era tão anônima quanto uma galinha”*³¹³. É na voracidade da matéria decrepita, é na manifestação da fome baixa que ela quer comer a boca de Roberto Carlos³¹⁴, ser assexuado, para ela. O instinto mais primitivo toma conta do corpo septuagenário, *‘corpo cujo fundo não se via e que era a escuridão das trevas malignas de seus instintos vivos como lagartos e ratos’*³¹⁵. O devir-animal, o devir-cadela, o devir-galinha que apenas o gestual do corpo ajuda a imitar: num estar de quatro³¹⁶. Para ela, sentir ‘aquilo’, *“agora sem nenhum pudor, era a fome dolorosa de suas entranhas, fome de ser possuída pelo inalcançável ídolo de televisão”*³¹⁷.

Há um povoamento de devires nesse curto relato, a Sra. Xavier está buscando uma linha de fuga, tentando cooptar o animal, a criança, o louco para sair do circuito, do anonimato, em que há muito se encerrara. Ela, entretanto, não consegue desfazer-se nas malhas cerradas em que se faz o território, ela não pode devir, pois está aprisionada nele

³¹⁰ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 13, (ênfase minha).

³¹¹ LISPECTOR, Clarice. “O grupo”. *JB*, 17/02/1973. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 489, (ênfases minhas).

³¹² LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 18.

³¹³ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 18.

³¹⁴ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 18.

³¹⁵ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 18.

³¹⁶ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”: *“Quem sabe, a Sra. Xavier estivesse cansada de ser um ente humano. Estava sendo uma cadela de quatro. Sem nobreza nenhuma”*, p. 15, (ênfases minhas).

³¹⁷ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 16.

por demais, apenas cruzando-o de um ponto a outro, dando sentido para cada um deles, territorializando-se assim, outras vezes, *imitando*. Só que devir não é metamorfosear-se, atingir uma forma, o devir é antes conjugação, aliança. Conhecimento que a Sra. Xavier apenas presume, através do corpo experimentado: “*Foi então que lhe ocorreu que não havia com quem se permutar: que quer que ela fosse, ela era ela e não podia se transformar numa outra única*”³¹⁸. No descompasso da matéria não conformada a uma rigidez, e da impossibilidade de criar uma linha de fuga, ela se lança em uma linha de morte, em direção ao seu martírio. E em tom baixo, no último conforto ao corpo, ela canta:

“*Quero que você me aqueça neste inverno e que tudo mais vá para o inferno*”, e então, “*bruscamente dobrou-se sobre a pia como se fosse vomitar as vísceras e interrompeu sua vida com uma mudez estraçalhante: tem! que! haver! uma! porta! de saiiiiiida!*”³¹⁹

“Mas vai Chover” é o texto em que Maria Angélica de Andrade, sexagenária, na ebulição do corpo, deixa levar-se pelo *desejo fora de estação assim como o dia de verão em pleno inverno*³²⁰, e com a mesma truculência da Sra. Xavier, ela alcança tomar a ‘*boca e quase a devorou*’³²¹. Violência que territorializa o ato sexual em um sentido primeiro, primário, primordial, exigindo também do corpo um sentido, uma voracidade. Um corpo não desejante é o corpo sem sua característica essencial, é um corpo decomposto. Não poder mais ser afectado ou sem poder nenhum de afectar é romper com as relações características do corpo, é deixar de atuar, de existir.

Já em “Ruídos de passos”, uma outra senhora, Dona Cândida Raposo, busca como escapar da vertigem do corpo, é nele mesmo que reencontra suas regiões sem memória, vibrantes sob os oitenta e um anos. Nessa circulação vital do desejo, o corpo simplesmente se lembra, e assim, depois de *mudos fogos de artifício* trazidos pela satisfação solitária, dona Cândida parece ouvir ruídos antigos, reais: “*Os passos de seu marido Antenor Raposo*”³²². Mas é no corpo quase imóvel, da aniversariante de oitenta e nove anos, que a ação surpreende a todos; uma vez que o tomam como superado, esclerosado, não mais de posse de suas coordenadas, de seu agir. No momento de cortar o bolo, entretanto, *com punhos de assassina*, ele denuncia toda sua potência: “*-Que força, segredou a nora de*

³¹⁸ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 16.

³¹⁹ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 20.

³²⁰ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade”, p. 19.

³²¹ LISPECTOR, Clarice. “Mais vai chover”. In: *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 99.

³²² LISPECTOR, Clarice. “Ruídos de passos”. In: *A Via Crucis do Corpo*, 1994, p. 75.

Ipanema, e não se sabia se estava escandalizada ou agradavelmente surpreendida. Estava um pouco horrorizada”³²³.

O corpo envelhece e sua potência diminui, entretanto, como Espinosa aponta, o corpo agora pode distinguir muito mais seus encontros. Saber envelhecer é saber atuar mais economicamente, saber a medida em que as coisas e outros corpos não convêm. A via crucis do corpo é o fim previsível da viagem dos cruzamentos quando se determina as linhas, deixando-as se estabelecerem, lentamente tomando as formas de contorno, são as linhas duras que participam das fronteiras do corpo, e se não acompanhadas, arrastam-no à morte. E a morte é sempre e definitivo mau encontro, porque decompõe a relação do corpo, aquela que define a sua individualidade, aniquila sua característica primeira, vital.

Resistir a elas, às linhas endurecidas, é arranjar uma verdadeira saída para os impasses que se repetem, escolher o que melhor combina com o corpo, abrindo em torno dele ondas de oscilação no sentido, nas relações, no pensamento. Vibração da paixão de G.H., do coração de Joana³²⁴, as duas investindo em força, solapando as moldagens do existir, do agir, do dizer. Arrastam junto, no torvelinho das linhas de vida e de realidade, aquele que lê; oferecendo-lhe como sentido, o mapa de linhas de suas próprias mãos.

São portanto todos esses corpos que se distribuem por texturas diferentes, em idades e lugares diferentes, mas no mesmo momento sublime. Atuam sobre uma linha vibrátil que, ininterruptamente, faz deles um bando clandestino. No afecto, a efetuação de uma potência de matilha, subleva e faz vacilar o *eu*, clamando por devires inauditos, inacabados. Individualizá-los, mas não em compartimentos que lhes correspondam, senão como partes constitutivas de uma série. Não somente como número, mas também como engrenagens, peças que conferem velocidade. Desta forma, as múltiplas personagens ganham no movimento uma imagem, revelada por inteiro na passagem veloz da máquina, captada pelos olhos, ainda que borrada. Analogamente, é o que consegue Clarice. Na procura de capturar o instante em integridade, reservar em si a intensidade do acontecimento (do pensamento, da linguagem), ela oferece um desenho-borrão. Tarefa indigna para uns, por sujeitar-se à mísera imagem da borra: matéria residual, lama primordial. Ou mesmo, em sua

³²³ LISPECTOR, Clarice. “Feliz Aniversário”. In: *Laços de Família*, 1990, p. 77.

³²⁴ Em 1944, Clarice termina *Perto do Coração Selvagem*, a personagem expressando o desejo de um dia voltar mais afirmativa, diz ela: “(...) um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio (...)”, 1980, p. 192. *A Paixão Segundo G.H.* é promessa

acepção mais nobre, quando a borra é resto de seda não aproveitada durante a fiação, com o qual se faz tecidos grosseiros.

que se cumpre, precisamente, 20 anos depois, a idéia amadurece. Aqui, ao fim da experiência, afirma-se o ser em sua infinitude: *“Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era”*, 1986, p. 174.

CAPÍTULO IV
O LIVRO NÔMADE

"Esta história, este episódio, esta aventura, dê a ela o nome que quiser".

Joseph Conrad

"- Não se sabe de onde se vem e não se sabe para onde se vai, mas que nós experimentamos, nós experimentamos! e é isso o que temos, Ermelinda, é isso o que temos!"

Clarice Lispector

*A Maçã no Escuro*³²⁵ como exemplar percurso de uma personagem investindo-se na aprendizagem do que pode um homem e seu corpo, abrindo uma passagem na trama social, em direção ao outro em si mesmo. Rompendo, mesmo que temporariamente, as fronteiras entre a cultura e a natureza. Personagem que, em olhar detido, nos reenviará ao seu bando, aquele que se reconhece nos lugares de passagem, na memória resgatada do corpo, na combinação com outros seres e outros reinos.

1. a viagem

O relato inicia-se no meio de uma fuga, encontrando o homem já em sua condição marginal. Quase nada dele se conhece, exceto a desordem em que se encontra. Aos poucos, vai se notando que ele é um homem muito comum³²⁶, bruscamente iluminado por um fato que o desvia da regra, colocando-o de fora. Martim se defronta com seu crime no instante em que o nomeia, mas escritor em crise, ele posterga o texto, na espera de melhor elucidação. Por fim, será encontrado pelos homens da lei, e supostamente, - destino comum a todos os homens infames - levado à prisão. Justamente no instante em que os quatro representantes da lei preparam a viagem de volta, com o transgressor capturado, enquanto consultam os mapas, encerra-se o relato.

³²⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992. Depois de cinco anos já concluído, nos Estados Unidos, esse texto é publicado, em 1961, no Brasil. A autora reconhece ser seu livro mais estruturado, depois de dez anos em trabalho de elaboração, de reescritas (onze vezes, declara ela). Cf. Olga BORELLI: *Clarice Lispector: esboço de um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. O livro é escrito alternadamente com o conjunto de textos curtos que a consagra junto ao público leitor, *Laços de Família*, editado em 1960. Nele, a mulher de "O Búfalo", o homem de "O Crime do Professor de Matemática", Laura de "A Imitação da Rosa" dialogam com Martim d'*A Maçã no Escuro*. Essas personagens são defrontadas com 'seus crimes', estão no momento do desvio, à margem deles mesmos.

³²⁶ Foucault assim descreve o infame, o homem sem fama que de repente se vê exposto a lei, tendo que falar; ao contrário de Bataille, onde ele se define pelo excesso do mal. Deleuze acresce: "*Foucault tirará daí uma concepção muito curiosa do 'homem infame', uma concepção cheia de uma alegria discreta*". DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 1992, p. 134.

Dupla viagem, fora e dentro. Martim cria uma espécie de cartografia de seu próprio universo quando rompe com as organizações, com as instituições. Viaja de modo liso, expande-se para além dos limites do conhecido, abre espaços para encontros, experimentações desde o nível mais superficial do corpo até destituí-lo e descentrá-lo. Traz à tona a proximidade de outros reinos quando não é o humano soberano quem nomeia. Reencontra-se nas pedras, nos animais, nas plantas.

O corpo biológico compromissado, organizado, cede então espaço para um corpo contrário ao organismo. Através dos encontros - ainda que se dêem entre naturezas diferentes - ele experimenta um conhecimento oferecido pelo contato. Contágio que pode significar tanto alegria quanto tristeza às forças do corpo. Mas sempre serão essas experiências que poderão oferecer idéias claras a respeito de seu próprio corpo e daquele que com ele melhor se combina. Elegendo, ele distinguirá, através do uso da razão objetiva, assim não mais aos azares das paixões, das emboscadas do corpo. Mas na escolha inteligente, pois só se almeja o aumento das potências - de agir, de viver - afastando-se de todo tipo de aniquilamento.

Se o corpo não se define pela forma que o determina, tampouco como uma substância ou sujeito determinados, nem pelas funções ou órgãos que o constituem, então, como o entende Espinosa, define-se somente por uma longitude e uma latitude. Isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto de afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude)³²⁷. Esses elementos, latitude e longitude, dizem respeito a uma cartografia. Martim desenha seu mapa com linhas que fazem passar os dualismos entre elas; traça uma linha de fuga sobre o próprio organismo, ou seja, sobre a máquina-corpo programada, destituindo-lhe a memória, a palavra. Recuperando-lhe uma combinação de velocidade e lentidão, devindo outro, atravessando seus limiares.

A viagem não será de acontecimentos como lembranças de um passeio; mas antes de acontecimentos como relatos de intensidades. O 'relatório da viagem' de experimentações, imóvel e intensa. A vida anterior de Martim dar-se-á apenas por mínimos *flashes*, a vida ulterior é um hiato. Nem o princípio, nem o fim, nem passado e nem futuro,

³²⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* 4, 1997, p. 39, 47.

somente o meio, sem um ponto de partida ou chegada, somente pontos reclamados como estratégia de sobrevivência, como repouso na viagem.

2. o crime

∕ O desligamento com o 'estado social' se dá pelo ato brusco de transgressão, ato inaugural executado no limiar do mal-estar físico. Matar sua esposa é extirpar de si mesmo o mundo administrado, de relações abstratas. A mulher é o espelho daquilo ao qual o homem se submete, naquilo onde se aliena. Fazer fugir de si esse mundo, fazer fugir a si mesmo desse mundo. Desconstrução e criação como metas desse itinerário. Nesse empreendimento é que residirá o heroísmo de Martim. *"Da reconstrução do mundo dentro de si, ele passaria à reconstrução da cidade, que era uma forma de viver e que ele repudiara com um assassinato..."*³²⁸

– Nesse precioso momento, ele acha-se em um não-lugar, o espaço é indeterminado, é o *"tempo mítico, em que as coisas se inauguram"*³²⁹. Como um rito de passagem, fora dos mapas sociais, onde já não se é o que se era, nem o que se está por vir. Considerado pelo grupo como perigoso, disruptor das regras, das classificações, das categorias, ele é impuro.

∕ Nesse lapso de exceção ele traça movimentos intensos de desterritorialização: no espaço, no tempo, nas relações, na lei, no modo de produção, na linguagem. Penetra em uma outra vida na tentativa de buscar o outro, indo ao encontro do mais estrangeiro em si mesmo. Ele rumo ao incógnito, a uma diluição de sua identidade.

Exilado da cidade, mergulha em uma região desértica, das pedras infecundas que se organizam na planície - imagem do semelhante, *'como homens sentados'*-, ouvintes do sermão, da confissão. Em contínuo afastamento, bane a linguagem, redimensionando o conceito liberdade ao dizer a palavra *crime*, agora fora da significação corrente. A palavra pré-anuncia um processo de inocentização que Martim se outorga. Primitivamente, ao pronunciar uma fórmula corretamente, podia livrar-se de acusação de assassinato; porém, fracassando no rito discursivo, a causa, assim como a vida, era perdida³³⁰. Martim na tentativa de se representar frente às pedras, lança, com argúcia, o seu pronunciamento.

³²⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 129.

³²⁹ SÁ, Olga de. *Clarice Lispector - A Travessia do oposto*. São Paulo: AnnaBlume, 1993, p. 76.

³³⁰ FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Puc, 1996, p. 59.

Ainda que nele não tenha fracassado, ainda assim, ao fim, permanecerá inconcluso seu discurso. Ele apela à natureza, frente à intransigência da platéia petrificada: “(...) *em pé não percebia que lei comandava o vento áspero e o faiscar silencioso das pedras. Mas ter deposto as armas de homem entregava-o sem defesa à harmonia imensa do descampado. Também ele puro, harmonioso, e também ele sem sentido*”³³¹.

O homem irá se empenhar na segunda forma de inocentização: o afrontamento com os elementos naturais ou de seu próprio corpo, como a ritualização de uma guerra³³². Como se coubesse à natureza, depois de inúmeras provações, um julgamento e um veredicto ao crime humano. Desse modo, Martim afasta-se da justiça do homem e recorre aos primórdios da lei natural. Entra numa dimensão onde “*Não há mais julgamento. Não é o perdão depois de um julgamento. É a ausência de juiz e de condenado*”³³³. A partir desse momento, ele passa a representar “*a si mesmo. A culpa não o atingia mais*”³³⁴.

Entretanto, a transgressão ao primeiro interdito, *não matarás*, não pode ser entendida como violência animal, naturalizada. Pois, quem a exerce é um ser não destituído de razão³³⁵. E “*se a razão comanda, nossa obediência nunca é sem limite. Com seu trabalho, o homem edificou um mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência*”³³⁶. Para Bataille, o excesso se manifesta na medida em que a violência prevalece sobre a razão. Matar lança ritualmente Martim em direção a seu animal, e não o contrário:

³³¹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 45.

³³² FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*, p. 60. Atentar, aqui, para a interessante definição de *homo autotelus*, em Kant, é o homem que se faz a partir de si mesmo: o homem moderno, por excelência. É a partir da separação de sua própria natureza, seus sentidos, a fim de que ele, o guerreiro, não sinta medo da guerra e seja superior aos outros homens: não sentir, anestesia dos próprios sentidos, dos instintos, distância da natureza, de si. Cf. Susan BUCK MORSS: “Estética e Anestésica: o ‘ensaio a obra de arte’ de Walter Benjamín reconsiderado”. In: *Travessia* no. 33, 1o semestre de 1997. Florianópolis: EDUFSC, 1998.

³³³ LISPECTOR, Clarice. “Calor Humano”. *JB*, 13/01/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 63.

³³⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 33.

³³⁵ Em outra ocasião, sobre a garantia que representa o interdito na sociedade constituída, Clarice vai confirmar que: “(...) *a primeira lei, a que protege o corpo e vida insubstituíveis, é a de que não matarás. Ela é a minha maior garantia: assim não me matam, porque eu não quero morrer, e assim não me deixam matar, porque ter matado será a escuridão para mim*”. LISPECTOR, Clarice. “Mineirinho”. *Para Não Esquecer*, 1978, p. 101. Ainda sobre possíveis analogias bíblicas, n’ *A Maçã no Escuro*, só se dá porque na verdade “*O Antigo Testamento não é uma epopéia nem uma tragédia (...)*”, mas sim se pode vê-lo “(...) *como origem do romance. O traidor é o personagem essencial do romance, o herói. Traidor ao mundo das significações dominantes e da ordem estabelecida*”. DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*, 1980, p. 51 (tradução minha).

³³⁶ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 37.

“(...) restava a desobediência. Então - através do grande pulo de um crime (...) passara a não compreender”³³⁷.

“Sou uma feroz entre os ferozes seres humanos - nós, os macacos que idealizaram tornarem-se homens, e esta também é nossa grandeza. Nunca atingiremos em nós o ser humano: a busca e o esforço serão permanentes. E quem atinge o quase impossível estágio de Ser Humano, é justo que seja santificado. Porque desistir de nossa animalidade é um sacrifício”³³⁸.

No pensamento bergsoniano, segundo Deleuze:

“Pois se a inteligência titubeia e às vezes se rebela, o faz em princípio em nome de um egoísmo que tenta preservar contra as exigências sociais. (...) O que é que vem a inserir-se na separação inteligência-sociedade? (...) A verdadeira resposta de Bergson: é a emoção. Só a emoção difere em natureza ao mesmo tempo da inteligência e do instinto, do egoísmo individual inteligente e da pressão social quase-instintiva. (...) A emoção precede na verdade a toda representação: é a geradora de idéias novas. Propriamente falando, não tem objeto senão somente uma essência que se estende sobre objetos diversos: animais, plantas, a natureza inteira”³³⁹.

Afirma Bergson que a emoção produtora de idéias é aquela que se espalha indistintamente por toda natureza, por extensão, sobre a humana. Contemplada esta, agora, pouco se distancia da animal. Manifestação no organismo mais diferenciado que abre em si uma zona de vizinhança com outro organismo, acolhendo seus traços. É pois, com a visão para a “qualidade da terra mais fina”, com o corpo inteiro procurando captar o rumo de outra intensidade do silêncio, com “sua acuidade auditiva (que) pareceria ter alcançado uma graça de invenção”, que Martim instaura-se numa zona de indiscernibilidade com os animais, com as plantas, indiferenciando-se neles, com eles. Essa é a procura “inteligente” do corpo: entrar em concordância com outros corpos, elevando assim suas próprias forças, abaladas depois do crime. Martim, ao tentar explicar seu crime aos seres petrificados, compreende a natureza do ato, a experiência orientará seu futuro agir. O homem sente-se liberto de todo mal que o possa restringir:

“ - Com um ato de violência essa pessoa de quem estou falando matou um mundo abstrato e lhe deu sangue. (...) Desta hora em diante teria a oportunidade de viver sem fazer o mal porque já o fizera: ele era agora inocente”³⁴⁰.

³³⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 31.

³³⁸ LISPECTOR, Clarice. “Morte de uma Baleia”. *JB*, 17/08/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 126, (ênfases minhas).

³³⁹ DELEUZE, Gilles. *El Bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 116, (tradução minha).

³⁴⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 37.

Espinosa: o *mal* (o crime, a culpa, o castigo) nada mais é que *mau* encontro. Encontros que se dão em condições tais que ou ameaça, ou compromete, ou destrói as relações subordinadas, ou a relação constituinte do corpo:

*“É que, à força de querermos encontrar indiscriminadamente qualquer coisa, seja sob que relação for, julgando que sempre nos sairemos bem à custa da violência ou com um pouco de astúcia, como não fazer mais maus encontros do que bons? Como não evitar que nos destruamos a nós próprios à força de culpabilidade, e destruamos os outros à força de ressentimento, propagando por todo o lado a nossa própria impotência e a nossa própria servidão, a nossa doença, as nossas próprias indigestões, as nossas toxinas e venenos? Acabaremos por nem a nós próprios nos encontrar”*³⁴¹.

3. os reinos

Assim, na procura de uma nova forma de apreensão da realidade, ao homem é proposta uma aprendizagem com a natureza, em estágios que vão do inorgânico ao orgânico. Nietzsche diz que há percepções no mundo inorgânico, percepções de uma absoluta exatidão, onde reina a verdade. Com o mundo orgânico começa a imprecisão e a aparência³⁴². Martim tem sua iniciação com as pedras no planalto, sua continuidade com as plantas úmidas e silenciosas, com os organismos primários do terreno terciário, e culminância na intensidade subterrânea, no curral das vacas, onde o *“cheiro sufocante era o do sangue vagaroso nos corpos dos bichos. Não mais o intenso sono das plantas, não mais a mesquinha prudência em sobreviver que havia nos ratos ariscos”*³⁴³, esse reino confina a pequenez e a imperceptibilidade buscadas pelo homem.

*“No começo nada viu, como quando se entra numa grota. Mas as vacas acostumadas à obscuridade haviam percebido o estranho. E ele sentiu no corpo todo que seu corpo estava sendo experimentado pelas vacas: estas começaram a mugir devagar e moviam as patas sem ao menos olhá-lo com aquela falta de necessidade de ver para saber que os animais têm, como se já tivessem atravessado a infinita extensão da própria subjetividade a ponto de alcançarem o outro lado: a perfeita objetividade que não precisa mais ser demonstrada. Enquanto ele, no curral, se reduzira ao fraco homem: essa coisa dúbia que nunca foi de uma margem à outra”*³⁴⁴.

Espinosa diz: a mescla é afecção. A afecção indica mais a natureza do corpo afectado do que a do corpo afectante, envolve a natureza do corpo modificante. Esse, então, para o filósofo, seria o primeiro conhecimento, o mais elementar, uma vez que prescinde das causas, só considera o efeito da coisa, o afecto mesmo. O pensamento não

³⁴¹ ESPINOSA, Baruch APUD DELEUZE, Gilles. *Espinosa e os Signos*, s/d, p. 33.

³⁴² NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de Poder*, s/d, pp. 86-7.

³⁴³ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 99.

representativo será chamado de afecto; afeto, sentimento que, diferente da idéia, não representa nada. Desconhece a natureza do seu corpo, do outro que lhe afecta, desconsidera a causa de ser afectado por este outro corpo. Tem-se a idéia da mescla, mas despreza-se suas causas; agindo assim, as afecções vivem ao azar dos encontros, dos bons e dos maus, nada têm a ver com a razão, por isso fazem parte das idéias inadequadas, confusas. A partir desse esclarecimento, afirma o filósofo que os homens enganam-se no fato de que se crêem livres, pois *“tal opinião consiste unicamente em que são conscientes de suas ações e ignorantes das causas pelas quais são determinadas”*³⁴⁵.

Aprendizagem que Martim tem com o campo, é a mesma de Crusóe com a ilha. Mais que com o herói de Daniel Defoe, Martim se comunica com *outro* Robinson, o de *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico*, de Michel Tournier. Após o naufrágio, o homem,ilhado, volta-se para si mesmo, mesmo movimento iniciado por Martim (e atingindo intensidade em G.H.). Em suas solidões, os seres percebem uma ruptura no humano, encontram um ponto nunca tocado, buraco negro interno, ali onde o sentido das coisas se desfazem, e sua causa é ignorada. De maneira particular, cada um deles, estará envolvido num contínuo despojamento do ser, a fim de chegar a um conhecimento do *outro* em si. Profundo trabalho de abandono: deixar de lado os sujeitos centrados - homem-branco-cosmopolita-etc - para participar de algo diferente. Incursão onde esta e outras várias personagens clariceanas são flagradas, umas têm noção das causas e conseqüências de semelhante mergulho; outras caem quase inconscientemente, uma vez que desconhecem a natureza daquilo que sobressalta, ou intensifica, suas existências.

Na compreensão nietszschiana de G.H.:

*“A despersonalização como a destituição do individual inútil - a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracterizava é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim.(...) A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens”*³⁴⁶.

Ou, na experimentação temida por Robinson:

³⁴⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 91.

³⁴⁵ ESPINOSA, Baruch de. *Ética*, 1977, segunda parte, “Da la naturaleza y origen de la mente”, escólio da proposição XXXV, p. 102, (tradução minha).

³⁴⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, 1986, p. 170, (ênfases minhas).

*"(...) sigo com horrível fascínio o processo de desumanização cujo trabalho inexorável sinto em mim. Sei agora que todos os homens trazem em si - e dir-se-ia, acima de si - uma frágil e complexa montagem de hábitos, respostas, reflexos, mecanismos, preocupações, sonhos e implicações, que se formou, e vai-se transformando, no permanente contato com os seus semelhantes. Privada de seiva, esta delicada florescência definha e desfaz-se. (...) Sei a quanto me arriscaria perdendo o uso da palavra, e combato com todo ardor da minha angústia essa decadência suprema. As minhas relações com as coisas, porém, encontram-se, também elas, desnaturadas pela minha solidão"*³⁴⁷.

Provocados por combinações com outros seres ou reinos naturais; ganhando na mescla, uma lentidão muito próxima aos efeitos de uma câmera lenta interna: movimento intensamente sentido pelo corpo, e ainda mais lento e idêntico enquanto percebido pelo olhos, de fora. Adquirindo destrezas nunca antes experimentadas, funcionando agora com uma nova velocidade:

*" - e, sem um gesto de aviso, ele se virou para o quarto em leve pulo de macaco. (...) O homem ficou resfolegando atento e inutilmente feroz, com as mãos avançadas para o ataque, (...) Assim pensou ele. E findo o raciocínio, ao qual chegara com a maleabilidade com que um invertebrado se torna menor para deslizar"*³⁴⁸.

Encontro no acaso que retoma, curiosamente, as etapas civilizatórias, exigindo dos homens um extraordinário desgaste físico, no controle da coleta, da agricultura, da criação - menos a pesca para Martim. Mas ele também quisera um dia ir em direção ao mar, no entanto, o desvio, a ausência de caminho desemboca no espaço liso do deserto. O mar que simbolicamente é a desordem anterior à desordem da civilização, não é portanto o que separa, distingue o entre-território dos dois naufragos. Os homens estão, na verdade, ligados ao subterrâneo, num encontro no interior: eles se põem dentro do corpo da terra. Incestuosa experiência nesse devir-sensual.

*"Sendo assim, Robinson perguntava a si próprio, confusamente, se a gruta era a boca, o olho ou qualquer outro orifício natural daquele grande corpo, e se a sua exploração, levada até o fim, não o conduziria a algum escaninho secreto que respondesse a umas tantas perguntas feitas"*³⁴⁹,

*"(...) explorei a via da terra-mãe. Talvez mais tarde, quando a senilidade tiver esterilizado o meu corpo e secado a minha virilidade, volte a descer ao alvéolo. Mas para não mais subir (...)"*³⁵⁰. E, no entanto,

*"Cada homem tem um pendor funesto. O meu desce até o chiqueiro. É para lá que Speranza me enxota quando se torna má e mostra seu rosto brutal. O chiqueiro é minha derrota, o meu vício"*³⁵¹.

³⁴⁷ TOURNIER, Michel. *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico*. São Paulo: Difel, 1985, p. 47, (ênfase do autor).

³⁴⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 15.

³⁴⁹ TOURNIER, Michel. *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico*, 1985, pp. 90-91.

³⁵⁰ TOURNIER, Michel. *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico*, 1985, p. 102.

³⁵¹ TOURNIER, Michel. *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico*, 1985, p. 43.

Robinson penetra na lama cálida, excreção da terra, excrementos territoriais que são a marcação, os limites do território - da ilha, do campo. Imergindo nela, os homens afastam-se do caos externo, territorializando o próprio corpo. Martim, por sua vez, imerge no barro irreprimível, e repulsivo ao homem.

*“Uma pessoa pouco corajosa poderia vomitar à fragrância imunda, e ao ver a atração que as moscas tinham por aquela chaga aberta [...] Ali ele não escaparia de sentir, com horror e alegria pessoal, que as coisas se cumprem”*³⁵².

Depois do acúmulo de energia, extraída no trabalho de limpeza e seleção, organização do território, e por conseguinte, de seus próprios organismos ordenados; então, no ato seguinte, Martim e Robinson lançam-se no dispêndio, liberação do desejo para uma economia do corpo. Martim, distintamente de Robinson, cria uma série de conjugações, encontros que dinamizam suas forças, trazendo-lhe novas percepções, afectos, conhecimento. Já Robinson tende ao ser unívoco: não o aborígene *Sexta-feira*, mas, *Speranza*, terra-mulher que não abandona.

Apesar do primeiro grau do conhecimento estar ligado às idéias inadequadas, - as paixões - Espinosa adverte que, a mente estará tanto mais apta, para perceber adequadamente várias coisas, quanto mais propriedades comuns tiver seu corpo com outros corpos³⁵³. Posto que é a mente e não o corpo quem erra ou se engana. Compreensão obtida pelo homem em sua passagem entre os reinos.

4. a linguagem

Martim tenta um recuo ao estado mais elementar, aos primórdios, à pré- linguagem, na tentativa de despojar-se das construções, das instituições, dos trejeitos e da *fala dos outros*.

*“O homem tende a liberar dentro de si a vida, o trabalho e a linguagem. O super-homem é, segundo a fórmula de Rimbaud, o homem carregado dos próprios animais (um código que pode capturar fragmentos de outros códigos, como nos novos esquemas de evolução lateral ou retrógrada). É o homem carregado das próprias rochas, ou do inorgânico (lá onde reina o silício). É o homem carregado do ser da linguagem, dessa ‘região informe, muda não significante, onde a linguagem pode liberar-se’, até mesmo daquilo que ela tem a dizer”*³⁵⁴.

³⁵² LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 90.

³⁵³ ESPINOSA, Baruch de. Cf. *Ética*, 1977, segunda Parte, corolário da proposição XXXIX, p. 105.

³⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988, pp. 141-142.

Atravessar, transgredir as aparências de que o cotidiano se reveste, em busca da expressão autêntica, exilada na região escura, desconhecida, onde a palavra é o fruto proibido - a maçã: *“Pois no escuro ele era agora apenas aquela coisa informe com um único sentimento primário. Num único pulo de recuo, ele de novo acabara de se afastar do território da palavra”*³⁵⁵. A linguagem toma uma nova dimensão, recua diante do *nada a ser dito*, apenas experienciado. Martim transmuta a linguagem em ato; é no instante em que ela se faz, é no ato da nomeação que o homem pretende autuar, resgatar, reverter, proliferar, anular a palavra, de seu molde.

Ambivalente sensação, pois quando Martim se relaciona com as plantas e animais, o faz num nível não-linguístico. A partir da região inconsciente, nos remete a um recalcado vivido não na linha horizontal do tempo-homem, porém na vertical filogenética que o transcende, levando-o ao magma indiferenciado da vida. *Das Heimlich*, o familiar, que significa também, o que se esconde, tudo que está oculto, guardado em segredo, *às escuras*. Contraposto a ele, *Das Unheimlich*, o estranho, o sinistro, *“é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”*³⁵⁶. É o que vai re-velar, des-cobrir, expor as zonas que habitualmente estão fora da vista, cobertas, como um fantasma. *“Martim já não pedia mais os nomes das coisas. Bastava reconhecê-las no escuro. E rejubilar-se desajeitado. E depois?”*³⁵⁷. É alcançar, é atingir a linha da luminosidade, da refração - onde as coisas são - e não podem ser nomeadas. E assim, sem mediações, fazem-se evidentes, em sua maciça realidade e identificação. Conforme Bergson:

*“Quanto maior a porção de passado que adere a seu presente, tanto mais pesada será a massa que ele joga no futuro para comprimir as eventualidades que se preparam: sua ação, semelhante a uma flecha, dispara com tanto mais força para a frente quanto mais sua representação estava vergada para trás. Ora, vejamos como nossa consciência se comporta diante da matéria que percebe: justamente, em um só de seus instantes, ela abarca milhões de estimulações que são sucessivas para a matéria inerte, e das quais a primeira apareceria à última como um passado infinitamente longínquo, se a matéria pudesse se recordar”*³⁵⁸.

Consciência que se comporta, que atua com a realidade material, logo, as personagens não se lembram e não imitam, elas assumem nesse instante *aquilo* que também são, numa sorte de reencontro.

³⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 210.

³⁵⁶ FREUD, Sigmund. *Uma Neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 282.

³⁵⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 321.

³⁵⁸ BERGSON, Henri. “A evolução criadora”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 76.

Nas pequenas percepções do escuro, a percepção do claro, encontro na precariedade. O claro está imerso no escuro, “*transfigurado pela própria natureza, agora nada dizia e no escuro nada via. Mas ser cego é ter visão contínua. Seria esta talvez a mensagem?*”³⁵⁹. Sem dúvida, é a mensagem de “Amor”. A dona-de-casa, fora de suas fronteiras domésticas, vislumbra sua existência na figura mediadora de um cego - um olhar que possibilita a mistura com corpos estrangeiros, do homem assim como também o do jardim - em repentino *black-out* clarifica sua própria cegueira. “*Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite*”³⁶⁰. E então, de volta ao familiar, “*Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia*”³⁶¹.

Clarice junto a Martim, atravessando a região escura do inexprimível, por onde, por vezes, *de golpe*, tem-se a transparência: “*eu vinha do escuro meu para o claro que também descobria que era meu (...)*”³⁶².

Uma vez resvalada a esfera onde habita a palavra, o pensamento, Martim arrisca a escrever, pois está “*provado pela História e pela Antropologia, que o homem, mal começa a sê-lo, exhibe a urgência de se exprimir artisticamente: Não estava satisfeito com a forma das coisas como são, e começava a moldá-las cruamente*”³⁶³.

O que se impõe ao homem é o que o limita, ou seja, a escritura torna-se para ele *impraticável*, porque parte de um modelo de escritura, de um *tem que ser dito*, e todo modelo é criado, está feito, sobre linhas molares, duras, já nos diz Deleuze. É preciso romper com os moldes, diluí-los, transmutar a idéia, inventar o processo, processo de existência singular. Martim, com o papel branco diante de si, emite balbucios na tentativa de dizer o indizível, só alcança enumerar seus desejos, num simulacro de relatório prático (*A Maçã no Escuro?*). Tentar nomear, tocar a palavra é imediatamente tingi-la de preto, em luto; pois a palavra confundida com a coisa estará sempre aquém, sempre matando o que se quer dizer: “*de repente se sentiu singelamente acanhado diante do papel branco como se*

³⁵⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 217.

³⁶⁰ LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*, 1990, p. 34, (ênfase minha).

³⁶¹ LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*, 1990, p. 41, (ênfases minhas).

³⁶² LISPECTOR, Clarice. “Temas que morrem”. *JB*, 24/05/1969. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 207.

³⁶³ LISPECTOR, Clarice. “A irrealidade do realismo”. *JB*, 20/01/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 66.

*sua tarefa não fosse apenas a de anotar o que já existia mas a de criar algo a existir*³⁶⁴. Não poder tocar o real, somente aludir a ele. O drama da personagem é o do autor, identificação paralela entre o carrasco e sua vítima. No momento do sacrifício, carrasco e vítima se identificam, pois imolar é imolar-se.

*“Assim, de aproximação penosa em aproximação penosa - tendo Martim nesse caminhar um sentimento de sofrimento e de conquista - ele terminou se perguntando se tudo que ele enfim conseguira pensar, quando pensara, também não teria sido apenas por incapacidade de pensar uma outra coisa, nós que aludimos tanto como máximo de objetividade. E se sua vida toda não teria sido apenas alusão. Seria essa a nossa máxima concretização: tentar aludir ao que em silêncio sabemos? Tudo isso Martim pensou, e pensou muito”*³⁶⁵.

5. conjugações cabralinas

Poética da coisa, das linhas que a compõem, de superfície à superfície: engenhosamente João Cabral traça o mapa de Anfion³⁶⁶, o herói mitológico, muito próximo ao de Martim, *o herói afásico*³⁶⁷. O poema de Cabral, assim como o texto de Clarice, subdivide-se em três fases: “O deserto”, “O acaso” e “Anfion em Tebas”. *A Maçã no Escuro*, por sua vez: “Como se faz um homem”, seguida por “O nascimento do herói”, e concluída com capítulo homônimo ao livro, “A maçã no escuro”.

Assim como o texto clariceano, a *Fábula de Anfion* está também construída sob signos da aridez: o seco, o desértico, o vazio. Como Martim, Anfion, no início da trajetória, encontra-se no meio do deserto; ambos de posse do território do silêncio, habitado pelo inorgânico, pedras e desolação:

“No deserto, entre a

³⁶⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 163.

³⁶⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 165.

³⁶⁶ CABRAL de MELO NETO, João. “Fábula de Anfion”. In: *Obra Completa*, 1995, p. 87.

³⁶⁷ Curiosamente, sobre *A Maçã no Escuro*, e *Psicologia da Composição*, (livro onde se encontra a Fábula de Anfion) há cartas trocadas entre os autores, onde se explicitam o conhecimento prévio às publicações e a leitura dos seus mencionados textos. Datando a 06/02/1957, e mandada desde Sevilha, nesta carta Cabral insiste na desnecessidade de troca do título “A veia no pulso”, (Clarice, posteriormente, já aconselhada por Fernando Sabino, mudará para *A Maçã no Escuro*) já que não constituía *absolutamente cacófato*. Na outra carta, Cabral comenta sobre seu mais novo livro, *Psicologia da Composição*, explica seu processo de trabalho. Reproduzo o trecho: “*De certo modo é este o primeiro livro que consigo fazer com alguma honestidade para com minhas idéias, sobre poesia. É um livro construídíssimo; não só no sentido comum, i.é, no sentido de que trabalhei muitíssimo nele, como num outro sentido também, mais importante para mim: é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i. é, não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas, pelo contrário é a própria determinante do material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, em que encher tal esboço*”. (inéditos). In Anexo, no. 7, 8.

*paisagem de seu
vocabulário, Anfion,*

*ao ar mineral isento
mesmo da alada
vegetação, no deserto*

*Anfion, entre pedras
como frutos esquecidos”*

Na primeira página d’*A Maçã*: “No entanto, de dia a paisagem era outra, e os grilos vibrando ocos e duros deixavam a extensão inteiramente aberta, sem uma sombra. Enquanto o cheiro era o seco cheiro de pedra exasperada que o dia tem no campo”³⁶⁸.

O reino mineral, portanto, impera em toda primeira parte. Ponto de repouso, o deserto, onde o homem, erraticamente, faz o sermão à comunidade pétrea. Anfion, no entanto, de imediato elege a esterilidade da linguagem:

*“Sua mudez está assegurada
se a flauta seca:
será de mudo cimento,
não será um búzio”*

E logo depois,
*“No deserto, entre os
esqueletos do antigo
vocabulário, Anfion,*

*agora que lavado
de todo canto,
em silêncio, silêncio”*

Anfion despoja-se de seu canto - flauta que almeja estéril - em razão do que com ele construíra. Em última instância, renuncia a seu fazer poético, à linguagem, restando-lhe só os esqueletos do antigo vocabulário.

*“uma flauta: como prever
suas modulações,
cavalo solto e louco?”*

*Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?*

*A flauta, eu a joguei
aos peixes surdo-
mudos do mar”.*

³⁶⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 11.

Martim também se liberta da linguagem, lançando-a à zona de silêncio, pretendendo um recuo ao anterior ao vocábulo. “*Perdi a linguagem dos outros*” é tentativa de construção de um mundo próprio. Ambos exilados na secura, no silêncio: luta com a palavra, com a língua, com os modelos identificatórios. Mas é a luta *com*, e não *contra*, pois só se tem a palavra como instrumento de alcance, de elaboração, na guerra para se construir uma realidade. Martim, uma vez malograda a escrita, projeta uma idéia futura: na prisão, iniciar um livro, mas não de memórias, senão um relato ‘*de uma impossibilidade tocada*’. Sobre o modo como poderia ser atingida “*quando dedos sentem no silêncio do pulso a veia*”³⁶⁹. O drama da escrita está mais do que nunca no percurso deste Martim-Clarice: da morte da mulher ao livro-cárcere.

Portanto, para Martim traçar seus mapas de afectos, como engenheiro e estatístico, mostra-se insuficiente, muito embora perceba na construção anterior o mesmo material que intenta empregar no projeto atual, comparado por ele à “pedrinhas”:

*“(...) ele olhava curioso as pedrinha dos fatos, seculares pedrinhas duras, indeglutíveis, irredutíveis, imperecíveis.(...) o material de sua vida era esse mesmo. Mas, pensou ele, que infinita variação! com as mesmas pedrinhas (...) Mas acontece, refletiu ele com uma vontade intensa de desistir do futuro, acontece que com essas pedrinhas algo está pelo menos definitivamente organizado. E nele cabemos. É verdade que às vezes cabemos com um braço paralisado pela construção, ou com um olho fechado pela argamassa endurecida por uma construção que secou depressa demais (...)”*³⁷⁰

Percebe ele, então, depois de todo o percurso, que nunca saíra do *círculo fatal perfeito*³⁷¹, igualmente malgrado na nomeação plena. Para Anfion também está inviabilizado o projeto de uma Tebas medida, através dos instrumentos de precisão do construtor:

*“O lápis, o esquadro, o papel:
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre”*³⁷².

³⁶⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 305.

³⁷⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 171.

³⁷¹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 212.

³⁷² CABRAL de MELO NETO, João. “O engenheiro”. In: *Obra Completa*, 1995, p. 71. Poema-homenagem à linhagem a qual o poeta reconhecidamente pertence: “*Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada - de fora pra dentro*”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto*. No. 1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p. 21. Nas palavras do arquiteto francês: “*O engenheiro, inspirado pela lei da economia e conduzido pelo cálculo, nos põe em acordo com as leis do universo. Atinge a harmonia*”, “*(...) satisfazem nossos olhos pela geometria e nosso espírito pela matemática; suas obras estão no caminho da grande arte*”. LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 4, 11. É sobre o paroxismo dessa proposta arquitetural - que se crava no coração do país,

Impossível acompanhar suas ondulações, oscilações, capturar seus traços a régua e esquadro, agora é

*“como se preciso círculo
estivesse riscando
na areia, gesto puro
de resíduos, respira
o deserto, Anfion”.*

Necessário lançar longe a flauta como ato extremado nessa perseguição obsessiva da nomeação, do nome-palavra-exata. O que quis Martim “*numa primeira fome inesperada, dar um nome*”³⁷³. A ânsia de desentranhar o ovo, tomar sua interioridade, preencher o vazio da fome na devoração do ovo, do outro. O ovo, outro, que é fruta-maçã, em Clarice, e para Cabral:

*“então, nada mais
destila; evapora;
onde for maçã
resta uma fome*”³⁷⁴.

Anfion, na luminosidade da lucidez:

*“o sol do deserto,
lúcido, que preside
a essa fome vazia”.*

e no imaginário de uma geração - que escreve Clarice, em 1962: “*Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. (...) Brasília ainda não tem um homem de Brasília. (...) Construção com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete invisível nos jornais. - Aqui eu tenho medo. - A construção de Brasília: a de um estado totalitário. (...) Brasília é a paisagem da insônia. (...)*”. “Brasília”. *Para Não Esquecer*. São Paulo: Ática, 1978, p. 34-6. Evidente crítica dirigida ao projeto da cidade idealizada que se realiza antecipando-se, sobrepondo-se, às necessidades humanas, às identidades culturais. Assim observa Balantier: “*(...) a mais de mil quilômetros do litoral, onde se situam as cidades históricas, sobre um planalto de vegetação escassa, abandonado a rebanhos nômades, a capital federal do Brasil foi edificada em 4 anos. Ela tem forma de um gigantesco avião pousando perto de um lago igualmente artificial. Ela excede as medidas, em relação ao espaço e ao tempo; dissolvida na imensidão, para ser representativa de um país-continente; na vertical sobre um território vazio e plano, e construída segundo um modernismo de vanguarda, para afirmar a antecipação do futuro*”. BALANTIER, G. *O Poder em Cena*. Brasília: UNB, 1982, p. 11. Talvez, aqui, se possa incluir Martim/Anfion num projeto revolucionário, e para melhor compreendê-lo pensar o revolucionário como não determinado pelas revoluções técnicas. Assim Deleuze distingue a revolução, o totalitarismo e o reformismo; com este último que “*pretende promover ou impor organizações parciais das relações sociais em função do ritmo das aquisições técnicas; o do totalitarismo, que pretende constituir uma totalização do significável e do conhecido em função do ritmo da totalidade social existente em tal momento. É por isso que o tecnocrata é amigo natural do ditador, computadores e ditadura*”. Acrescenta ele: “*O revolucionário, porém, vive na distância que separa o progresso técnico e a totalidade social, aí inscrevendo seu sonho de revolução permanente. Ora, este sonho é ele próprio ação, realidade, ameaça efetiva sobre toda a ordem estabelecida e torna possível aquilo com que ele sonha*”. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 52.

³⁷³ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 107.

³⁷⁴ CABRAL de MELO NETO, João. “*Psicologia da Composição*”, 1995, p. 97.

Ou nas palavras de Martim que encerram o relato, reveladoras da impossibilidade de plenitude, de satisfação: “*Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E esse modo instável de pegar no escuro uma maçã - sem que ela caia*”³⁷⁵.

Entre Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, o deslizamento contínuo da coisa: ovo, maçã, cavalo, objeto. A coisa sob a aparência da forma simples e acabada no contemplar cotidiano, revela-se barroca num dobrar, desdobrar-se, numa proliferação de sentidos em fuga labiríntica qual cavalo selvagem. Infinitas combinações, em intensidades e repetições. Ovo-olho-mágico. O uno, agora em multiplicidade, abrindo à exterioridade as invaginações como desdobramentos, outras pregas, novas significações.

*“Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa”*³⁷⁶.

Nomear é permanecer na carência, no vazio da fome. Desistir é abdicar do amor, da experiência, mergulhar no autismo, mutismo absoluto, no silêncio incomunicável *dos peixes*. Olhos/mãos, visível/legível, permutação possível a partir da redefinição dos

³⁷⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 321. Sobre a fome, em Nietzsche, Cf. nota 460, deste trabalho.

³⁷⁶ CABRAL de MELO NETO, João. “Fábula de Anfion”. In: *Obra Completa*, 1995, p. 90. Nos desdobramentos do tempo, um encontro com uma matéria primordial, primata que, “além das florestas e distâncias”, o cientista francês des-cobre: “A menor mulher do mundo”: “E - como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa - entre os menores pigmeus, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria”. LISPECTOR, Clarice. In: *Laços de Família*, 1990, p. 87. Sem limites, a aborígine ‘likouala’, minúscula dobra, exhibe uma nova prega em seu tecido orgânico, “assim como o segredo do próprio segredo: um filho mínimo”. Mas é na passagem de ‘raro’ para ‘incômodo’ objeto, que se revela como elemento desorganizador de algumas categorias, como produtor de desdobras na alma e no pensamento, do pesquisador e leitores (aí onde o texto se des-envolve em texto: *flashes* que se inserem na leitura, surpreendem as habitações e a mente de quem lê). Do outro lado, os consumidores vorazes das ‘aberrações’ trazidas pelo jornal de domingo (pseudo-científicas; no caso, a aberração que o *fora* provoca no *dentro*, entretanto, sem nada alterar); consumo profilático para um prosseguimento garantido da semana. Mais que o texto, no entanto, é a foto colorida, em tamanho natural, que ‘desperta’ a curiosidade, e que sobretudo aguça a cobiça pela novidade. A figura porém é menos vista do que lida: é nela que lêem o próprio desejo, ultrapassando-a eles se denunciam, mostram-se. Desejo de posse que, para alguns (leitores), é percebido em sua mais ostensiva truculência, e que não se confunde, de forma alguma, - como pareceria para outros - com o amor. “E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade do nosso desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que queremos brincar. E o número de vezes em que mataremos por amor”. Pequena Flor, nome de batismo civilizatório, vai se despetalando, novos nomes, sem sentidos, direções: surge como o animal, remetendo às lembranças do tempo imemorial (“entre aquele seu rosto e a cara crua da Pequena Flor, a distância insuperável de milênios); passando ao humano, flagrado no riso claro, dentro da boca escura da profunda natureza. Riso desconcertante que “o explorador constrangido não conseguiu classificar”. Dessa forma, a pequena imagem impressa envolve duas proposições antropológicas: da semelhança que difere e da diferença que assemelha. (Cf. DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 1992, p. 194). Pois bem, é “a racinha de gente”, um disparate, que põe em exposição uma vida distorcida, confabulada pela ‘pequenez’ humana. Para ela, Pequena Flor, a vida se resume na não-morte. Alegria de respirar, de desejar - indiscriminadamente - do objeto ao acontecimento. Se suas palavras pudessem dizer, elas diriam: “(...) na umidade da floresta não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido, amor é achar bonita uma

sentidos visão/tato. Ou poderia ser também estranhamento. Assim como existe uma literatura maior e menor, seria uma literatura menor, táctil, um braile a ser traduzido.

Repete-se a imagem cabralina em palavras clariceanas: *“Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. Como surdos-mudos comunicamo-nos”*³⁷⁷. Como derradeira possibilidade: destituir-se dos olhos guiados, e enxergar no escuro com as mãos, gaguejantes na aproximação do delicado reconhecimento da escritura, de uma leitura.

*“Porque entender é um modo de olhar. Porque entender, aliás, é uma atitude. Como se agora, estendendo a mão no escuro e pegando uma maçã, ele reconhecesse nos dedos tão desajeitados pelo amor uma maçã”*³⁷⁸.

6. as ‘fracturas’

Distanciado portanto da função de estatístico, exercício racional do homem organizador, ele se envolve com o universo das coisas simples, no qual a extenuação do corpo é criação e também reencontro. No deslocamento, cidade-fazenda, ele se move entre opostos e responde a uma tendência que procura a origem em termos evolutivos: sai do urbano em direção ao campo, inserindo-se em outra ordem social, executando um trabalho físico, distinto daquele que ocupara até então. O *homo loquax* cedendo espaço para reinstalar-se o *homo faber*. Mudança radical no modo de produção, sujeitando-se a uma remuneração não-econômica, mediada pela equivalência geral da moeda cujo referencial simbólico é logocêntrico³⁷⁹, e sim, de troca, buscando perfurar o referencial em direção às suas origens. Martim assim se liberta do capitalismo e retorna a uma ordem quase feudal. Nesse percurso, um outro rompimento: o da sensação, da experiência em detrimento da razão e da inteligência.

*“Martim se ergueu. E sem questionar o que fazia, ajoelhou-se diante de uma árvore seca para examinar seu tronco: não parecia mais precisar de raciocinar para resolver, tinha se desembaraçado disso também”*³⁸⁰.

bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha (...)”, “A menor mulher do mundo”, 1990, p. 95, (ênfases minhas).

³⁷⁷ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*, 1991, p. 18, (ênfases minhas).

³⁷⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 284

³⁷⁹ Cf. GOUX, Jean-Joseph. *Symbolic Economies after Marx and Freud*. Ithaca, New York: Corwell University Press, 1984.

³⁸⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 25

Para Bergson, o instinto é o conhecimento inato de uma coisa, enquanto a inteligência é a faculdade de fabricar instrumentos inorganizados, isto é, artificiais³⁸¹. Como se, concomitante à transgressão da 'primeira lei', o homem abolisse qualquer vínculo que o remetesse ao antigo 'homem construído', humanizado, e desembocasse numa forma anterior, mais intuitiva, sensível, especulativa. Martim tenta preservar em si, esse conhecimento primeiro:

*"É que seu plano era tão facilmente escapável à sua própria percepção, tão fino no meio de sua força apenas grosseira, que ele teve medo de que o instinto não o socorresse e que, como recurso desesperado, ele se tornasse inteligente"*³⁸².

Pois se os hábitos adquiridos pela inteligência nos mostram uma realidade - apesar de organizada-, deformada ou reformada que não se impõe, e sim, é de nós que ela vem. Então o que construímos podemos desfazer e entrar em contato direto com a realidade. Realidade, no pensamento clariceano, atribuída ao animal, conhecimento anterior ao homem embotado pela inteligência:

*"Não sei por que, mas acho que os animais entram com mais frequência na graça de existir do que os humanos. Os humanos têm obstáculos que não dificultam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais têm a esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto"*³⁸³.

Embora haja uma cisão entre inteligência e instinto, está claro na experiência de Martim - no empenho em reformar a fazenda - o uso que faz dos cálculos, medidas, proporções, para planejar as tarefas e executá-las ele mesmo. Ou seja, na empreitada do uso da inteligência para organizar, prever, e executar o trabalho, ele atinge, resgata, conforme Espinosa, um conhecimento objetivo.

Mesmo localizado no campo das idéias comuns, noções comuns a outros corpos, que dizem respeito a uma objetividade; ainda assim, um corpo jamais pode deixar de ser afectado. O discernimento do que este ou naquele corpo convém ao seu, é conquistado através de uma idéia adequada - que apenas representa a conveniência ou inconveniência de determinadas mesclas, uma vez conhecendo suas causas. Promover um bom encontro ao corpo, afastando-o daqueles que lhe produzirão alterações desagradáveis, aproximando-se de outros que potencializam sua força e movimento. Compreensão do limite, do corpo. Ultrapassagem da subjetividade, afecções, ações de corpos, os efeitos, para atingir as causas objetivas, a técnica, a natureza da ciência.

³⁸¹ BERGSON, Henri. "A evolução criadora". In: *Os Pensadores*, 1979, p. 185.

³⁸² LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 131.

Exercício sobre o qual reflete, Martim, confusamente:

“Mas como? de que modo ser objetivo? Porque se uma pessoa não quisesse errar - e ele não queria errar nunca mais - terminaria prudentemente se mantendo na seguinte atitude: ‘não há nada tão branco como o branco’, ‘não há nada tão cheio de água como uma coisa cheia de água’, ‘a coisa amarela é amarela’. O que não seria mera prudência, seria exatidão de cálculo e sóbrio rigor. Mas aonde o levaria? porque afinal não somos cientistas”³⁸⁴.

Conhecimento de si, noção que diz respeito também ao ‘outro’; por fim, conclui Martim:

“Foi então que - fazendo dentro de seus limites um círculo perfeito, e a sorte era rara em poder voltar por meios obscuros a seu próprio ponto de partida - num círculo perfeito dentro de seus escassos limites, ele então quis ser bom. Porque, afinal, adiando sine die o mistério, essa era a hora imediata de um homem. E sobretudo porque, afinal, ‘o outro homem’ é o pensamento mais objetivo que uma pessoa poder ter! ele que quisera tanto ser objetivo”³⁸⁵.

Conhecer e ter consciência que se sabe, caminho que conduz a Deus, objetivo último na teoria espinosista - ou o terceiro gênero de conhecimento. Se o primeiro está voltado aos território das paixões, das afeições; distintamente, os outros dois estão localizados no campo das idéias, razão e percepto. Conhecer é estar de posse das idéias, das adequadas. Para tanto, basta partir de uma noção matemática qualquer como a de triângulo ou a de círculo, que forneça um modelo de certeza. A partir daí, serão então deduzidas as cadeias de verdades.

O pensamento matemático concerne-se ao conhecimento abstrato, podendo apenas em parte trazer o conhecimento. Não nos permitindo apreender a realidade das coisas, enquanto permanece suspenso de hipóteses, não remonta ao princípio absoluto de todas as coisas. Nenhuma coisa singular é realmente conhecida a não ser na sua relação com o Todo; enquanto o conhecimento permanecer abstrato e superficial, move-se à superfície das coisas. Para o conhecimento real, capaz de nos conduzir na vida e nos proporcionar a salvação, é necessário alcançar a idéia pela qual se possa deduzir a totalidade dos conhecimentos, uma idéia que seja a origem e a fonte de todas as nossas idéias, o conhecimento de um Ser que seja o princípio e a causa de todos os seres.

E se como nos diz o filósofo: *“Quem tem uma idéia verdadeira sabe, ao mesmo, tempo que tem uma idéia verdadeira e não pode duvidar da verdade de seu*

³⁸³ LISPECTOR, Clarice. “Morte de uma baleia”. *JB*, 17/08/68. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 126.

³⁸⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 131.

³⁸⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 299.

conhecimento”³⁸⁶. É, pois, através do raciocínio matemático, que Martim reconhece uma idéia adequada:

“E foi assim que aconteceu, sem mais nem menos: ele teve a certeza. Como? Oh, vamos dizer que uma pessoa tivesse um cérebro matemático mas ignorasse que existem números de que modo então essa pessoa pensaria? tendo a certeza! Oh, também a esperança é um pulo”³⁸⁷.

“(…) ele compreendeu como se compreende um número: é impossível pensar num número em termos de palavras, é apenas possível pensar num número com este próprio número. E foi deste modo inescapável que ele compreendeu - e se tentasse saber mais, então - então a verdade se tornaria impossível”³⁸⁸.

Junto à compreensão recém-adquirida, uma outra: “Mas se na base de dois-e-dois-são-quatro você pode construir a própria realidade, então, por Deus, por que ter escrúpulos?”³⁸⁹. É somente com G.H. que, direcionada também pela idéia verdadeira, chega-se ao enigma, mas não à sua decifração:

“Enxerguei mas estou tão cega quanto antes porque enxerguei um triângulo incompreensível. A menos que eu também me transforme no triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte e repetição”³⁹⁰.

7. a nomeação

Os nomes próprios são evitados na narrativa, mesmo as personagens que recebem um nome, freqüentemente, são referidos por designações genéricas: *o homem, a mulher, o professor, o filho do professor, o alemão, a mulata, a menina*; assim como os lugares: *a cidade, a vila, a fazenda*, localizados num ponto qualquer, ou melhor, *no coração do Brasil*. Artigos definidos que pouco definem os sujeitos e lugares, não os especificam, mas apenas os situam, na imagem de um nome. Artigo definido que produz um sentido de impessoal: *a menina não é esta aqui*, particular, mas toda possibilidade que existe nela, potencialidade do tornar-se *uma menina qualquer*.

³⁸⁶ ESPINOSA, Baruch de. *Ética*, 1977. Parte II, proposição XLIII, p. 110.

³⁸⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 297.

³⁸⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 316.

³⁸⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 317.

³⁹⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, 1986, p. 18.

Realizar o trajeto ao simples e, ao mesmo tempo ao plural, à multiplicidade da espécie. Transgredir consistiria aqui, em nomear-se com um nome que esteja fora da ordem de nomeação. Esquecer a relação entre o *eu* e os nomes, preferir a experiência à definição. Alguém no escuro a tatear, a gaguejar com as mãos.

*Depois, quando saísse para a claridade, veria as coisas pressentidas com a mão, e veria essas coisas com seus falsos nomes. Sim, mas já as teria conhecido no escuro como um homem que dormiu com uma mulher*³⁹¹.

7. 1. conjugação de corpos e de aprendizagens anterior à nomeação

E ao pronunciar ‘Martim’, significar um agrupamento, onde o próprio se converte em nome, encontrando sua função, alcançando sua máxima individualidade ao perder toda sua personalidade - de Martim ao homem, do nome ao homem, do homem à espécie. “*Há um lugar onde, antes da ordem e antes do nome, eu sou! e quem sabe se esse é o lugar-comum que sai para encontrar?*”³⁹² Direção contrária à da razão prática, onde os nomes ordenam a realidade, afastam a alteridade.

Não obstante, há de se ter em conta a carga de significação que pesa sobre os nomes próprios³⁹³, escolhas em nada arbitrárias. Em muitos textos de Clarice verifica-se a intencionalidade de tais eleições³⁹⁴. O nome *Martim* se desliza sobre outras significações, dobras acrescidas pelos lados, tangenciando-se nas bordas um entendimento. Martim, mártir, mar, mitra, possíveis identificações em simples anagramas.

Martim como mais um *mártir* de sua espécie, com destino aludido pela pintura de São Crispim e São Crispiano, colada à porta do barracão, lugar que o recém-empregado passa a ocupar³⁹⁵. Os santos são dois sapateiros que tomam o primeiro plano da gravura, e

³⁹¹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 284.

³⁹² LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 307.

³⁹³ No *JB*, Clarice traduz um trecho de Pound, que se confunde com a própria palavra da escritora. Clarice cita Pound que cita Confúcio em resposta ao que faria em seu governo, caso eleito. “*Chamar o povo e todas as coisas pelos nomes próprios e verdadeiros*”. “Dar os verdadeiros nomes”. *JB*, 03/03/1973. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 493.

³⁹⁴ Pode-se pensar no nome de Macabéia, como a trajetória inversa dos macabeus. Em missão distinta a daquele povo, mas insistentemente brilhante, no seu destino de estrela de mil pontas. É como afirma Berta WALDMAN sobre a filiação da nordestina: “*Persistente, tem o heroísmo dos seus irmãos bíblicos*”. Clarice Lispector: *a Paixão Segundo Clarice Lispector*. São Paulo: Escuta, 1992, p. 68. Virgínia, *d’O Lustre*, 1963, até certo ponto conservando-se virginal; ou em *A Maçã no Escuro*, 1992, onde Martim faz as vezes do mártir; ou mesmo Vitória, afirmação, desejo de vitória, de triunfo sobre todos, mas apoiada no poder, e não na potência.

³⁹⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 74

que, no futuro, representado por um fundo esfumado, diluído, queimam em uma caldeira. Martim, ao fim do relato, ordenado por Vitória, fará uma fogueira, instantes antes de sua prisão: *“A mulher estava atrás dele, e ele podia senti-la nas costas, na nuca, nas pernas, sem um instante de trégua, empurrando-o, empurrando-o, exigindo mais como numa arena”*³⁹⁶. Ao passar pelo fogo inquisitorial - purificador, eliminador dos elementos desorganizadores³⁹⁷ - prossegue, em desfecho de redenção:

*“Tendo as mãos nobremente queimadas em combate, Martim olhou; o campo se tornara vasto e a luz tinha a graça religiosa como para um homem que não tem mais vergonha de si e olha face a face, já redimida em si a natureza humana”*³⁹⁸.

No princípio³⁹⁹, Martim foge do espaço tomado, pontuado, dividido - a urbe -; ele procura o mar, mas como um ponto em sua fuga, um ponto pois, uma finalidade: *“com a continuação de noites e dias o homem terminara por esquecer o motivo pelo qual quisera encontrar o mar. Quem sabe, talvez não fosse por nenhum motivo de ordem prática?”* Conclui, descartando qualquer objetivo: *“Talvez fosse apenas para que, chegando finalmente ao mar, num instante de obscura beleza, ali ele tivesse chegado”*⁴⁰⁰. O mar é o espaço liso por excelência, embora continuamente tenta-se conquistá-lo, estriá-lo por toda parte, numa ocupação militar, por exemplo. Entretanto, o mar volta a se abrir, perde-se nele os traços, não se deixa ocupar.

Ao amanhecer, uma primeira impressão apanha Martim, *“uma claridade bruta cegou-o como se ele tivesse recebido na cara uma onda salgada de mar (...) sentado no meio de uma extensão deserta, que se perdia de vista para todos os lados,”*⁴⁰¹ a claridade

³⁹⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 281.

³⁹⁷ Entre um estado e outro, ele flutua alheio a qualquer regra, ficando à margem. Soluções do ritual para perpetuar uma existência plenamente definida de suas regras: rito de transição, purificação pelo fogo, água ou sangue; ritos de entrada e saída do elemento em um sistema, repetindo-os no plano simbólico, imitando a separação ou agregação, atuam sobre o resultado da mudança. Antes de ser iniciado o homem é impuro. O mal estado das roupas, a barba crescida, a sujeira em Martim em sua chegada à fazenda é símbolo da impureza. A abstinência de alimentos e água, o sofrimento físico, que lhe são impostos durante a fuga, adquirem um valor iniciático. O lugar sagrado, traços da paisagem que sugerem poder, como transcendência: a montanha, território que une o céu e a terra, o humano e o extra-humano. O lugar sagrado representa o resto do mundo, apresenta-se sempre como o centro do mundo. Martim está no coração do Brasil, de qualquer forma a referência sugere um centro. Ao final da primeira parte da narrativa, Vitória e Martim, à cavalo, sobem a montanha, onde o homem percebe algo especial, outras vezes ele ali retornará, ritualmente. Relacionando-se, assim, esse texto ao “O crime do professor de matemática”, no qual a personagem assemelha-se a Martim, na miopia, no crime. Violadores de um tabu, executores de um rito no ápice de uma montanha. Cf. HOUTART, François. *Sociologia da Religião*. São Paulo: Ática, 1994.

³⁹⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 282.

³⁹⁹ A primeira parte da narrativa está repleta de citações sobre o mar. Levantarei algumas delas, a seguir.

⁴⁰⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 21, (ênfase minha).

⁴⁰¹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 19.

do deserto (como a do mar, sem esquecer também que é um exemplo de espaço liso⁴⁰²) surpreende a visão do homem. Durante a noite supusera estar em um lugar confuso, agora com um descampado ele se depara, ali onde as coisas se mostram nuas sob a intensa luz, abertas ao deserto das significações.

Mas é na escuridão que Martim mais confortavelmente se localiza, depois de experimentar a iluminação que o desorienta, anseia novamente pelo norteador silêncio da noite, “*estendeu em grande apelo os braços para o desejo de um mar noturno, cujo rumor desenrolaria enfim a espessura que existe no silêncio*”⁴⁰³. As formas, o claro, impedem o descompromisso do olhar, ao contrário, atraem-no, exigem-no. Perda constante de energia nesse desvio, o conteúdo se confunde com a forma, difícil de distingui-los sob a transparência da luz. Ante a luminosidade onde as coisas são, a obscuridade, onde apenas a elas se alude. Disforme geléia viva, que transborda aos sentidos através dos ‘olhos do escuro’, ali, no ‘primário da noite’, onde os ‘contornos firmes e endurecidos’ cedem ao fluxo da ‘vida pura’: “*O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados. A escuridão, pois, também era viva.(...) Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, interessado, tudo é primariamente imortal*”⁴⁰⁴

Mas se o homem, por falta de coordenadas objetivas, não chega até o mar, clarão-móvel, recupera, por outro lado, outros espaços. Contudo, sem o apoio de aparelhos de orientação, tanto o ponto de partida quanto o de chegada estarão comprometidos.

“*Fora para o lado do mar que aquele homem pretendia ir, antes mesmo de ter encontrado por feliz acaso o hotel. Mas - sem mapa, conhecimento ou bússola - embrenhara-se terra adentro.(...) como se na realidade ele não tivesse a menor pretensão de ir a algum lugar*”⁴⁰⁵.

⁴⁰² As personagens de Clarice estão continuamente abrindo espaços em torno delas como o mar e o deserto, em comunhão com vários elementos, elas desprendem-se dos territórios delimitados, limitantes das subjetividades. Joana, depois da morte do pai, é encaminhada à casa da tia, é quando então ela entra em contato com o mar, lugar que a fará compreender a transformação do eu, do momento, arrastando-a em sua imensa natureza ondulatória: “*O mar, além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios. Grande, grande. Grande, sorriu ela. E, de repente, assim, sem esperar, sentiu uma coisa forte dentro de si mesma, uma coisa engraçada que fazia com que ela tremesse um pouco. Mas não era frio, nem estava triste, era uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca, e dela, dela própria*”. *Perto do Coração Selvagem*, 1980, p. 34. De outra maneira, G.H. também ganha o espaço liso, menos territorial, mais desterritorializado. Ela nos diz que “*fora obrigada a entrar no deserto para saber com horror que o deserto é vivo, para saber que uma barata é a vida. Havia recuado até saber que em mim a vida mais profunda é antes do humano - e para isso eu tivera a coragem diabólica de largar os sentimentos*”. *A Paixão Segundo G.H.*, 1986, p. 161.

⁴⁰³ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 22.

⁴⁰⁴ LISPECTOR, Clarice. “A geléia viva”. *Para Não Esquecer*. São Paulo: Ática, 1978, p. 55.

⁴⁰⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 21.

Um mapa, um sentido, o conhecimento lhe serão dados por um próprio traçar de linhas. Processo logrado com resgate do corpo, entendido, não no imemorial, mas as coisas do esquecimento, nos lugares de passagem: “em duas semanas aprendera como é que um ser não pensa e não se mexe e no entanto está todo ali”⁴⁰⁶, em imobilidade e intensidade, “ele se lembrou no corpo de como é homem pensando”⁴⁰⁷.

O mar dentro do nome, em última instância, no próprio homem, alude a uma absoluta necessidade de abrir, ao redor de si, territórios. Comungado com movimentos ondulatórios, contraditórios, espirais que avançam e recuam: “era a mesma rota vazia e iluminada, e ele não sabia que caminho significaria avançar ou retroceder. (...) ele próprio se tornou o centro do grande círculo, e o começo apenas arbitrário de um caminho”⁴⁰⁸. Ele mesmo como vetor, movimento, mobilidade ou imobilidade, direção, velocidade: “ele perdera uma velocidade essencial que então procurou compensar substituindo-a por uma espécie de violência íntima. E como precisava ter à frente algo que o esperasse - de novo o mar se rebentou em fúria num penhasco”⁴⁰⁹. Em detrimento a um trajeto: “suportou imóvel o fato de ele ser o único próprio ponto de partida”⁴¹⁰. Quase no fim do percurso, num momento de plenitude, ele recupera aquele território marítimo pelo qual saía em busca. Movimento ondulatório, sem ponto de apoio, entrada marcada pelo meio: “E aproveitando o movimento alto de uma onda para ele próprio se altear, deixou-se sem cuidados levar pela vaga de fartura”⁴¹¹.

Outro nome do texto, aliado ao poder: a intolerante e austera rainha, Vitória. Autodeclama-se em seu poema quase esquecido: “As rainhas que reinavam na Europa, no ano de 1790 eram quatro”⁴¹², ou “Eu sou a Rainha da Natureza”⁴¹³, inspiração poética na veia do poder. Vitória-régia, grande erva que só se abre em imagem noturna, Clarice escreve sobre elas: “Aquáticas, é de se morrer delas. Elas são o amazônico: o dinossauro das flores. Espalham grande tranqüilidade. A um tempo majestosas e simples. E apesar de viver no nível das águas elas dão sombras. Isto que estou te escrevendo é em latim: de

⁴⁰⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 19.

⁴⁰⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 30.

⁴⁰⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 21.

⁴⁰⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 23.

⁴¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 21.

⁴¹¹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 277.

⁴¹² LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 247.

natura florum”⁴¹⁴. Martim-pescador entra em sua zona de vizinhança, e a escuridão do encontro se faz, a força converte-se em gestos reativos, pois Vitória está reduzida à classificação, como imensa espécie pré-histórica da estreiteza moral:

*“Mas era também verdade que, por caminhos já impossíveis de serem retraçados, ela terminara caindo na brutalidade truculenta de uma pureza moral; e suas artérias se haviam enrijecido como as de um juiz”*⁴¹⁵.

Vitória da guerra do não-triunfo: angústia, culpa, vingança, sentimentos que em nada aumentam sua força, mostram-se antes como desperdício: *“Mas mesmo na escuridão agasalhante o remorso lhe deu acidez no sangue. E o pior remorso era não compreender a utilidade de sua vingança: por que o denunciei? por que essa crueldade, por quê?”*⁴¹⁶.

Denunciá-lo é perpetrar um modelo que tem preso à memória. Vitória não vence, continua líder de um campo de ações muito restrito, minado pelo sistema esquadrinhado de pensamento. Sem planos de fuga, ela se torna a sua prisão. Só podendo *pre-sentir* a existência daquilo que permanece na incompreensão.

*“É como se houvesse um acontecimento que me espera, e eu então tento ir para ele, e fico tentando; tentando. É um acontecimento que me cerca - ele me é devido, ele se parece comigo, é quase eu. Mas nunca se aproximou. Se o senhor quiser, pode chamar de destino. Pois tenho tentado ir de encontro a ele. Sinto esse acontecimento como se sente uma aflição. E é como se, depois dele acontecer, eu fosse me tornar outra, acrescentou tranqüila. Às vezes tenho a impressão que o meu destino é apenas ter um pensamento que eu ainda não tive. Anseio por esse acontecimento, sim, mas ao mesmo tempo tenho feito tudo para adia-lo, não sei com explicar-lhe”*⁴¹⁷.

Depois está Ermelinda destinada ao mais despovoado dos lugares. Ermos são seus sentimentos, habitados somente pelas incansáveis elaborações e artificios. Ermelinda, ofídio em alemão, serpente sedutora (segundo Vitória), diabólica, dual. Sob um corpo com aparência de fragilidade doentia, um ser acochado pelos medos: da morte fantasmagórica desde a infância, da destituição de seu lugar, medo da desorganização, de ser tomada pela loucura, pela velhice, pela solidão. Mas além dos temores existe um outro corpo, nutrido, animal, investido economicamente na sobrevivência. Ela faz-se valer do laço de parentesco, e dos direitos adquiridos (Ermelinda sempre recorda o favor prestado à prima, outrora, cuidando-lhe do pai doente). Ela espontaneamente se põe sob tutela de Vitória, instalando-se em sua propriedade, submetendo-se assim à autoridade da prima.

⁴¹³ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 227.

⁴¹⁴ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 70.

⁴¹⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 265.

⁴¹⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 225, (ênfases minhas).

8. as relações

Os laços familiares de Martim, segundo suas reminiscências, são débeis. O sentimento se revela somente na memória do filho. Ele traçará relações distintas entre os habitantes do novo lugar, principalmente com Vitória e Ermelinda. Fazendo surgir, em cada uma delas, sentimentos confinados em zonas distantes do cotidiano, emergindo à superfície de suas consciências, ressoando em suas práticas.

A fazenda, onde o homem se agrega, ficará, de certo modo, desregrada pela fusão desse membro suplementar, representante do novo, e alheio às regras ali vigentes. Assim reflete Vitória: *“Com a vinda totalmente imprevisível do homem já tinha quebrado um certo círculo de ordem em que ela se movia como dentro de uma lei”*⁴¹⁸. A relação, que se firma com as mulheres, dá-se através de um Martim liberto das construções conjugais: se o casamento privatiza o sexo, seqüestra o desejo, agora ele estará no âmbito do coletivo. O desejo entrevisto no suor dos corpos ocupados, nas falas entrecortadas, relação que extrai da exaustão corporal o regozijo animal, mulher aparentada à força-eqüestre:

*“Vitória nunca tinha sido tão feliz, e quem sofria era o cavalo chicoteado cuja boca se abria em espanto. Foi ao ser esporeado que o cavalo escoiceou e disparou - a mulher (...) agarrou-se feroz ao pescoço do cavalo. o frio percorreu as costas da mulher, ela respirava aterrorizada, sem coragem de largar aquele pescoço pesado, suas pernas tremiam. (...) era uma paz estranha a de ser guiada pela desorientação do cavalo, a fazenda se embelezava, o vento soprava, lágrimas de raiva correram pelo rosto de Vitória”*⁴¹⁹.

O corpo do desejo, o corpo do trabalho, na densidade do ar da fazenda, na segura do dia, na tempestade noturna, na produção ininterrupta, nos imperativos das ordens diárias, nas execuções. Vitória-senhor, Martim-executor, unidos pelo desejo de um mesmo fim:

*“O vento constante terminara por dar ao rosto da mulher um arrebatamento físico suave que não condizia com suas palavras sobre a abertura das valas, e os corpos solitários de ambos estavam tendo um tácito mútuo entendimento assim como concordam corpos com o mesmo último destino(...)”*⁴²⁰.

⁴¹⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 266.

⁴¹⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 62.

⁴¹⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, pp. 95-6.

⁴²⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 109.

Talvez tal inversão possibilite ao protagonista um olhar descentrado na mulher-Vitória-valquíria. Amazona que vira centauro⁴²¹. Imolando no altar fálico toda a possibilidade subversiva de sua condição feminina. Nela, o feminino é apenas o intercambiamento com o modelo masculino, representa tanto a imitação do homem diariamente ‘*de calças sobre um cavalo*’ quanto a da mulher ‘*de vestido de domingo*’. Ou, ela “*que dirigia a fazenda com pulso de homem. Ela mandava naquele homem ali em pé, sem medo de si nem dele (...)*”⁴²².

Se para Martim a procura significa a dissolução das oposições, para Vitória simplesmente é a troca de lugares estereotipados - caricatos. Assim também é descrita Ermelinda, sob um risível ser *feminino*:

“*Tomava banho com ervas de cheiro, cuidava mais de suas roupas de baixo, comia muito para engordar, procurava se emocionar com o pôr do sol, acariciava com intensidade os cães da fazenda, branqueava os dentes com carvão, protegia-se contra o calor para se manter bem alva, ficava apreensiva por ver quanto suava*”⁴²³.

Ermelinda, corpo estranho ao meio em que se vê inserida, exila-se em *souvenirs* citadinos, resíduos-captura de um tempo-lugar perdidos. Sua própria imagem está impregnada de recordações, histórias e flagrantes pessoais. Isolada em mundo próprio de imagens e tempo cristalizados, como suas amêndoas consumidas, em prudente economia. Então, com a chegada de Martim, Ermelinda emprega as habituais armadilhas de donzel; nas distrações, mulher e homem elaboram um minucioso artefato nupcial. Mas sob a máscara do estereótipo feminino, do seu *ar desamparado como a beleza de uma cara paciente de cão*⁴²⁴, a mulher se deixa entrever com “*as mandíbulas à mostra, como as de um bicho de presa, se revelou encarniçada e suprema*”⁴²⁵. Essa sua face revelada⁴²⁶

⁴²¹ RIBEIRO de OLIVEIRA, Regina. “Rumo à Eva do futuro”. In: *Remate de Males/9*. Campinas: Unicamp, 1989, p. 99. A autora utiliza ‘centaura’ para a imagem de Vitória conjugada ao cavalo. O que nos faz recordar, mais uma vez, a poética de João Cabral de Melo Neto: “(...) *que é impossível traçar/nenhuma linha fronteira/entre ela e a montaria:/ela é a égua e a cavaleira*”. “Estudo para uma bailadora andaluza”. In: *Obra Completa*, 1995, p. 221, (ênfases minhas).

⁴²² LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 254.

⁴²³ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 98.

⁴²⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 106.

⁴²⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 187.

⁴²⁶ Ermelinda faz par também com outra, Macabéa, por contraste, ela investe (com economia) numa produção do corpo. Assim como a segunda que, na pobreza de seus murchos atrativos, idolatra - e imita - as artistas glamourizadas do cinema. A despeito de tal alienação, ambas são questionadoras do absurdo da existência, refletindo sobre coisas que deixam Martim e Olímpico perplexos, impotentes na ausência de resposta. Como apontado no primeiro capítulo deste trabalho, as duas mulheres se fiam no poder dos fármacos para atenuar a dor - aplacar o grito - de existir. Cf. Capítulo I: “a loucura, a escritura”.

assemelha-se à da mulata, nesta há uma animalidade manifesta, o homem no contato-instinto, assim o diz: seu riso era como “*um mugido*”⁴²⁷, “*ela tem olhos de bicho*”⁴²⁸, identificação imediata com a natureza animal que o homem busca nos currais e o prazer que dela depreende.

A animalidade em Martim se pretende crítica, questionadora das categorias e suas séries estruturadas, entanto que, no pólo feminino - tal como nos é apresentada a mulher na pluralidade de suas personagens - apenas reforça os estereótipos do senso comum em sua identificação com a natureza (frágil mulher emotiva, sexual símbolo mulato, mulher masculina). Se a natureza é a ponte pela qual Martim vai se aproximar em seu parecer animal, nas figuras femininas, o devir-animal é como se ainda estivesse muito perceptível, muito territorializado, desvelado somente em átimos.

Vitória e Ermelinda, por diferentes motivos, isolam-se na fazenda. Mas reproduzem em suas relações um modelo de vida anterior. Os movimentos das duas habitantes se comprometem entre dois pontos apenas, o de saída da casa e o de chegada à vila, e a volta. Conformadas a um centro, vivem dentro de um espaço, embora amplo, totalmente estriado, fechado sobre elas mesmas. A relação que se dá com a terra é simples tentativa de cercar, planar, queimar, organizar, extrair, paradoxalmente, mantém-se longe da natureza. Reprodução de um sistema de propriedade territorial, centro fundamental ao sedentário, ponto de acúmulo, de constância. Encarnação do modelo social. Vitória está presa às raízes, ampara-se nas instâncias de poder, tiranizando sua própria vontade, reproduzindo uma organização hierárquica, estanque, assegurando-se no território conquistado, na propriedade, na velha ordem instaurada. Vitória é antes puro porvir. Martim assim a enxerga: “*Boca, dentes, ventre, mulher, braços, aquilo tudo que tivera a oportunidade de ser uma planta limpa. Mas tudo isso estragado e erguido pelo espírito... você é o erro de uma planta*”⁴²⁹, pois reserva em si má-consciência, ressentimentos do passado e futuro, o que poderia ter sido e antes se deteriorou. Enfim, muitos empecilhos bloqueando a felicidade, até mesmo uma qualquer, clandestina.

⁴²⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 100.

⁴²⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 160.

⁴²⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 253.

Vitória necessita da figura do professor, sacerdote-confessor, para a confirmação de uma culpabilidade. Religiosamente reúnem-se em sessão dominical. Vitória, com fervor, relata a Martim um episódio do professor:

“Um dia um aluno conversou na classe, e então no fim da aula, diante de todos, o professor chamou o aluno e fez um discurso tão comovente, chamando-o de filho e pedindo que ele elevasse seus sentimentos a Deus, que o menino arrependido não podia mais parar de soluçar. Ninguém ri do professor, isso ele não deixa.(...)” e conclui, “(...) O professor é muito culto. O menino ficou um verdadeiro escravo, ele é muito culto”⁴³⁰.

Não poder rir de si, ao contrário, em conseqüência disso fazer chorar, infectar os corpos com as paixões tristes, diminuindo sua potência de agir, o regime do escravo é o da diminuição de potência, o poder da tristeza. Para Espinosa, o laço profundo entre o déspota e o sacerdote é a necessidade da tristeza de seus sujeitos, ou seja, afecto que envolve a diminuição da potência de operar. Para Nietzsche como para Espinosa, o único poder é a potência⁴³¹. Existe uma cultura da tristeza, o poder que se faz sobre a tristeza dos outros, por exemplo, o modelo judaico-cristão: *Arrependa-te, confesse, odeie-te por ter pensado, ou pior, feito isso*. Dependência que leva Martim a concluir que: *“o professor se fizera guia espiritual daquelas mulheres incertas e menstruadas”⁴³².*

A outra relação que trava Martim é com a filha da cozinheira da fazenda (ambas sem nome), referida sempre como *menina*. Ela é habitualmente flagrada entre os arbustos espreitando o novo habitante. Quando ele finalmente a procura, o faz como única imagem territorializada, impulsionado pela saudade da criança, imagem que possa remeter ao próprio filho. A menina, entretanto, surpreende o homem por um devir-adulto preso nela, criança-mulher-sedutora, a pedir um presentinho ao estranho que a rodeia, também em interesse.

“- Você não quer me dar uma coisa? me dá uma coisa, disse atenta, expectante, e sua carinha era a de uma prostituta”⁴³³. Maneirismo na infância que não é esperado, Martim afasta-se tomado pelo horror como se a figura infantil tivesse sido deformada,

⁴³⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 200.

⁴³¹ Também para Foucault o poder não se reduz à violência, isto é, à relação da força com um ser ou um objeto; mas consiste na relação da força com outras forças que ela afeta, ou que a afetam. E como diz Deleuze: incitar, suscitar, induzir, seduzir, são afectos. Ainda, sobre o poder, acrescenta Deleuze: *“Foucault redescobre o tema de um poder ‘pastoral’, mas lança a análise numa outra direção: define-o como ‘individuate’, ou seja, como querendo apropriar-se dos mecanismos de individuação dos membros do rebanho. Em Vigiar e Punir ele tinha mostrado como o poder político, no século XVIII, tornara-se individuate, graças às ‘disciplinas’; mas, finalmente, ele descobre no poder pastoral a origem desse movimento”*. *Conversações*, 1992, p. 145.

⁴³² LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 275.

⁴³³ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 197.

maculada. Como se o ser *criança* fosse um bloco de infantilidade concebido, feito sobre linhas inflexíveis de uma *idéia-criança*. Por isso muitas vezes apenas se consegue imitá-la, na recordação de uma infância pessoal resgatada como saída. Mas devir não é lembrar nem imitar, mas conjugar-se a *uma* infância qualquer, assim como, com todas as outras linhas que passam por ela, interceptando-a, criando, compondo uma criança para si mesmo.

Assim, as estereotípias se restabelecem à medida que Martim se envolve com os corpos desse microcosmo. Pois, se de um lado as relações possibilitam o conhecimento, através das afecções com os corpos minerais, humanos, animais, da terra; reinstala-se também o padrão das relações. No campo da subjetividade, as relações tendem a acompanhar sua itinerância ou imobilidade.

9. o retorno

Martim arrasta-se em direção à animalidade, em passos medidos, em elegante economia, *“Aos poucos também este se tornou o tempo do homem. Redondo, lento, incontável por um calendário, pois é assim que uma vaca atravessa o campo”*⁴³⁴, uma vida sóbria vai se impondo ao homem, sob um tempo orgânico, cíclico - ligado às individuações não-pessoais das estações; pura imagem estática do sol esparramando-se sobre todos os corpos do lugar; sobre a colina, envolvidos pelo vento se confundem as silhuetas, momento privilegiado: um homem, uma mulher, um cavalo. Neste lugar, Martim se expressa em linguagem afásica, truncada, gutural, *“O silêncio das plantas estava no seu próprio diapasão: ele grunhia aprovando. Ele que não tinha uma palavra a dizer, e que não queria falar nunca mais”*⁴³⁵. Harmoniza, em si, a potência da natureza, do animal e a da sabedoria. Identifica-se com a firmeza das coisas naturais - pássaros, rochas, deserto, vaca. Por outro lado, a falência da vontade prepondera: a impossibilidade da autêntica fuga, de fraturar os binarismos habituais. Gradualmente se restabelecem, obstruindo as linhas de fronteira, ao invés de continuá-las.

⁴³⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 92.

⁴³⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 77.

A viagem empreendida por Martim está sob linhas diferentes⁴³⁶, atuantes e emaranhadas, com contornos por vezes não-coincidentes, entrecruzados. Uma primeira linha que o arremessa para a ruptura - a de *fuga* - e o principia numa viagem de intensidade. Embora isso ocorra quando ele já se encontra num espaço determinado, no campo.

A outra linha é a *molecular*, na qual a desterritorialização é relativa, pois está sempre voltada para uma reterritorialização. Ela impõe tanto o desvio quanto o equilíbrio e a estabilização. É nessa linha, também chamada de *migrante*, por onde oscila o movimento de Martim. O que não é o mesmo que nômade, pois o migrante abandona um meio que se tornou amorfo ou ingrato (é aí onde talvez possamos reconhecer o homem na partida, iniciado na peregrinação, em abandono do anterior modo de vida). A última das três linhas é a da segmentação, com segmentos bem determinados e, na qual as reterritorializações se acumulam para constituir um plano de organização das formas e dos sujeitos. É a linha sedentária que redirecionará Martim - na direção da trilha que o iniciou, em direção aos segmentos duros, aos binarismos, às regras sociais que lhe acolherão. As linhas são criadas (ou sucumbe-se a elas) durante o percurso, fazendo ver que a viagem se dá num movimento elíptico. Assim, movimento de retorno.

No processo de conhecimento com a natureza: intenção que pretende uma evolução, intenção que implica uma ascensão hierárquica, valorativa, na travessia dos reinos mineral-vegetal-animal-humano; reproduz, desta forma, a rigidez dos modelos sociais. No entanto, devir não é nem regressar, nem progredir, devir é *involucionar*⁴³⁷. Involucionar é estar 'entre', no meio, adjacente; lugar onde progresso deixa de ter sentido.

Se por um lado há sempre ruptura, abrindo-se uma fissura no corpo -físico, do texto, do real -, por onde se pode vislumbrar uma forma distinta de circunscrição social, familiar, existencial; por outro, há também sempre uma volta, uma reintegração no âmbito do cotidiano, do conhecido. Movimento de expansão e retração do corpo da escritura clariceana. O parênteses portanto se fecha, encerrando a linha de fuga num movimento

⁴³⁶ Sobre as linhas escreve Clarice: "(...) *desenharia linha e linhas, uma cruzando a outra, e me sentiria toda concreta nessas linhas que os outros talvez chamassem de abstratas*". "Temas que morrem", *JB*, 24/05/1969. Ou ainda, "(...) *a linha verdadeira é muito apagada, as outras são mais visíveis*". LISPECTOR, Clarice. *Para Não Esquecer*, 1978, p. 81. Sobre elas nos diz DELEUZE: "*Há linhas que representam alguma coisa, e outras que são abstratas. (...) Há linhas que, abstratas ou não, formam contorno, e outras que não formam contorno. Aquelas são as mais belas. Acreditamos que as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos*". *Conversações*, 1992, p. 47. Para a definição das linhas - molar, molecular, de fuga, Cf. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 4: Capitalismo e Esquizofrenia*, 1997, p. 80.

⁴³⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 4: Capitalismo e Esquizofrenia*, 1997, p. 19.

circular, o homem é reintegrado - reterritorializado - arrastado pela culpa, pelo familiar, pelo conjugal edipiano. Viagem de volta: ao mundo do julgamento, do senso (lugar) comum dos outros homens, da linguagem, da cultura.

*"... um círculo fatal perfeito - até encontrar-se de novo, como agora se encontrava, no mesmo ponto de partida que era o próprio ponto final. E se esse caminho apenas circular acabara de tornar inúteis todos os passos que ele dera, no fundo mesmo de seu medo o homem de repente pareceu concordar com esse caminho, com dor e com medo pareceu admitir que sua natureza desconhecida fosse mais poderosa que sua liberdade. Pois de que me valeu a liberdade, gritou ele. Nada fizera dela..."*⁴³⁸

O modo penoso, do ser, para alcançar a compreensão - de si, dos outros, de Deus - arrasta Martim até a última linha. Ele hesita, contorce-se, náuseia, cambaleia, balbucia, na oscilação do seu próprio movimento. Como se pode notar, já na descrição dos homens *representantes da lei*, os asseguradores da ordem social. Primeiro, serão apresentados os contrastes entre eles e Martim.

*"O prefeito da Vila Baixa era um homem pequeno, limpo, com cabelos alisados por gomalina e um ar argentino. Os dois investigadores eram baixos e tranqüilos (...) Martim era o único alto no meio deles, como se uma turma de anões armados o rodeasse. (...)"*⁴³⁹

Entre eles, o pretenso e já conhecido professor-sacerdote-juiz que - dirigindo-se a Martim - o reconhece como *semelhante*:

*"- ... o senhor tem que compreender! nós temos que ser castigados, sabe por quê? senão tudo perde o sentido! (...) estou apelando para um engenheiro; dirijo-me a um homem superior, o senhor tem que compreender porque fiz isso! (...) Deus me deu a inspiração de me compreender!"*⁴⁴⁰

Martim, na exaustão do momento, tenta se reapropriar dessa e de outras verdades que lhe oferecem: *"Com certa avidez, ele se apegava à sabedoria dos quatro homens pequenos - e de súbito, de súbito nem que fosse possível, ele não querer fugir"*⁴⁴¹. Ele agarra-se ao argumento principal que, segundo os outros, supostamente o levara a atentar contra sua mulher: o amor.

*"'Amara a tanto?', insistiu de novo surpreendido, forçando-se já com alguma impaciência a recuperar a verdade alheia. Sim, fora por amor, Martim ainda quis ver se daria certo estabelecer um compromisso entre a sua verdade e a verdade dos outros, tentando fazer de ambas as duas faces de uma só: 'sim, fora por amor, não por sua mulher, mas por amor', pensou pestanejando, 'um crime de amor... pelo mundo' (...)"*⁴⁴².

⁴³⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 212.

⁴³⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 284, (ênfases minhas).

⁴⁴⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 285, (ênfases minha).

⁴⁴¹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 288, (ênfases minhas).

⁴⁴² LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 289.

Mas no movimento seguinte, o de abandono dos falsos pressupostos, volta às idéias adequada e penosamente adquiridas. E a partir delas, ele atinge (novamente) a verdade do seu ato, contrário à afirmação: “(...) *substituí o ato verdadeiro, desconhecido e impossível - pelo grito de negação. Esse talvez tivesse sido o sentido de seu crime.*”⁴⁴³.

Para logo depois reterritorializar-se na culpa, no desejo de reintegrar-se ao rebanho, aos cuidados do pastor: “*A sentimentalização da decência tomou Martim em doloroso assalto. Valorosa e boa, disse então bem alto para que os homens vissem que ele era um deles*”⁴⁴⁴. Então, subitamente é assaltado por uma certa ‘iluminação’ sobre a existência: “(...) *Ele percebeu: que todo o mundo sabe a verdade. E que o jogo era assim mesmo: agir como se não soubesse... Essa era a regra do jogo. (...) O que ele não entendera é que havia um pacto de silêncio*”⁴⁴⁵.

Tais movimentos levam-no ao total esgotamento, aniquilam sua energia: “(...) - *agora ele não tinha força para estender o braço fatigado e alcançar. Tinha que parar ali onde parara, e transferir para os outros a construção da marcha. (...) e de novo ter como ideal máximo adivinhar*”⁴⁴⁶. Então vai se transformar, se enxergar, diminuir: “*O exagero era o único tamanho possível para quem era pequeno; preciso me exagerar - senão que é que faço de mim pequeno?*”⁴⁴⁷ Volta aos pré-conceitos: “*E assim é que, por maior que fosse a sua boa vontade, ele ainda não sabia como ser um outro homem*”⁴⁴⁸.

Crédulo na *boa vontade* - para que tal projeto se cumpra - assim, Martim inclui-se na horda dos pequenos. Conforme Nietzsche, assim como o super-homem, todos eles retornarão:

“*Os quatro homens pequenos iam levando adiante - burros, pequenos, estúpidos - burros? burro sou eu! - iam levando adiante. (...) Em última análise eles se levam adiante. E para levar adiante, eles se protegiam sendo pequenos e vazios - vazios coisa nenhuma! - e estúpidos; e se fraquejassem na dúvida, milhares de outros pequenos brotariam do chão e continuariam a tarefa da certeza*”⁴⁴⁹.

⁴⁴³ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 289, (ênfases minhas).

⁴⁴⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 291.

⁴⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, pp. 291-2.

⁴⁴⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 294.

⁴⁴⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 296.

⁴⁴⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 296.

⁴⁴⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 297.

Martim, na superação momentânea da crise, atinge outra singular experiência: “*Ele chegara ao ponto irreduzível, não divisível sequer pelo número um*”⁴⁵⁰.

“(…) *ele atingira uma impersonalidade dentro de si: ele fora tão profundamente ele mesmo que se tornara o ‘ele mesmo’ de qualquer outra pessoa, assim como a vaca é a vaca de todas as vacas. (...) Os outros, que são o nosso mais profundo mergulho! Nós que vos somos como vós mesmos não vos sois. (...) era um passado sujo o seu, fora uma vida individual a sua*”⁴⁵¹.

Como Zaratustra, entoa Martim: “(…) - *quem eram esses homens? quem sois? que coisa dúbia sois, como se eu absurdamente já tivesse visto tempos melhores e conhecido outra raça de gente e não pudesse vos aceitar, mas apenas vos amar?*”⁴⁵²

Para logo compreender que: “(…) *afinal, só a doçura é potência, Martim estava começando a saber disso*”⁴⁵³. Afirmção da força, o eterno retorno: “(…) *cada coisa tem uma vez, e depois nos preparamos para a outra vez que será a primeira vez - e se tudo isso é confuso, nisso tudo somos inteiramente amparados pelo que somos, nós que somos o desejo*”⁴⁵⁴. Portanto, não mais vontade de preservação, mas vontade de potência.

Na transfiguração, os valores bondade e maldade se colocam além de qualquer moral:

“*Oh, mas é como se a maldade fosse a mesma coisa que a bondade, apenas com resultados práticos diversos: mas vem do mesmo desejo cego, como se a maldade fosse a falta de organização da bondade. Sendo que a maldade, naturalmente, é mais rápida como meio de comunicação. Mas de agora em diante organizei minha maldade em bondade (...) Agora que estou pronto para a minha própria alma, agora que eu amo os outros*”⁴⁵⁵.

Regressar portanto não significa regredir, nem capitular e nem fracassar. A experiência e o conhecimento instaurados, produzindo uma outra realidade, um outro olhar sobre o ato, a performance, a vida. Na verdade, no regresso não se cessa de fugir, mesmo que a grande fuga já se tenha feito: evadir os sistemas, os organismos, as estruturas todas. Voltar é simplesmente de ordem geográfica.

Pois, na volta, não se retorna ao mesmo, nem o mesmo. Cumpre-se o círculo como experiência-limite, arrastado pelos fluxos e devires; por conseguinte, o devir vem reabsorvido no ser, revém-se outro, diverso daquele que partiu. “*Ele que tinha querido O*

⁴⁵⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 297.

⁴⁵¹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 298.

⁴⁵² LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 320.

⁴⁵³ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 306, (ênfases minhas).

⁴⁵⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 310, (ênfases minhas).

⁴⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 310.

*Caminho com letra maiúscula, hoje se agarra ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo*⁴⁵⁶. O fracasso da intenção de despojar-se de todos os traços civilizatórios, de cumprir um plano, não é o fracasso do ser, na experiência se produz uma outra realidade. Conhecimento de si, é o que conclui Martim, nas derradeiras páginas do relato: *“Pareceu-lhe que de agora em diante ele não precisaria mais ter voz de homem nem procurar agir como homem: ele o era. Nunca seu pensamento fora tão alto quanto o trabalho que ele acabara de fazer*⁴⁵⁷. Se conhecer-se é conhecer o outro, então *“Aquele homem pela primeira vez se amava. O que significava que ele estava pronto para amar os outros, nós que nos fomos dados como amostra do que o mundo é capaz; e ele, acabara de provar*⁴⁵⁸.

O último movimento registrado de Martim, não reporta absolutamente ao fracasso, mas a experiência que põe termo apenas à viagem:

*“Mas não suportou, ele não suportou. Como posso continuar a mentir! Eu não creio! eu não creio! E olhando os quatro homens e a mulher, ele só quis plantas, as plantas, o silêncio das plantas. Mas com a atenção ligeiramente desperta, ele repetiu devagar: não creio. Vagarosamente deslumbrado: Não creio... Deslumbrado, sim. Porque aleluia, aleluia, estou de novo com fome. Com tanta fome que preciso ser mais de um, preciso ser dois, dois? não! três, cinco, trinta, milhões; um é difícil de carregar, preciso de milhões de homens e mulheres, e da tragédia da aleluia. ‘Não creio’: a grande coerência renascera. Sua extrema penúria levou-o a uma vertigem de êxtase. Não creio disse ele com fome, procurando na cara dos homens aquilo que um homem procura. Estou com fome, repetiu desamparado. Deveria agradecer a Deus a sua fome? pois a necessidade o sustentava*⁴⁵⁹.

Fome visceral, sobre a qual fala Nietzsche:

*“Por si mesmo nada encerra de deprimente a não-saciedade normal do nosso instinto, por exemplo: da fome, do instinto sexual, do instinto de movimento, ao contrário, atua aguçando as faculdades vitais, da mesma forma que o ritmo das pequenas irritações dolorosas fortifica a estas, apesar do que digam os pessimistas: essa não-saciedade, bem longe de desgostar a vida, é o grande estimulante dela*⁴⁶⁰.

Fracassar no encontro, do ser, da nomeação plena, é experimentar os limites do plano, da significação. Ou como se revela para G.H.:

“(...) existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de

⁴⁵⁶ LISPECTOR, Clarice. “Em Busca do outro”. *JB*, 20/07/1968. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 119.

⁴⁵⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, pp. 282-3.

⁴⁵⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 283.

⁴⁵⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*, 1992, p. 321, (ênfase minha).

⁴⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de Potência*, s/d, p. 350, (ênfase minha, ênfase do autor).

*construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano*⁴⁶¹.

Ou como diz Deleuze e Guattari:

*“(...) é próprio do plano que o plano fracasse. Justamente porque não há organização, desenvolvimento ou formação, mas transmutação não voluntária. (...) Então, o plano, plano de vida, plano de escrita, plano de música, etc., só pode fracassar, pois é impossível ser-lhe fiel; mas os fracassos fazem parte do plano, pois ele cresce e decresce com as dimensões daquilo que ele desenvolve a cada vez (planitude com n dimensões)*⁴⁶².

A pulsação é pois a insistência, a procura incessante de alguém escrevendo no limite, buscando a memória da matéria, **da veia no pulso**. Aquilo que mal se sente, ainda que vivo, latejante; vaivém contínuo entre o corpo e a consciência, que se tangencia somente no interstício. Plasma que alimenta a escrita. Lúbrica linfa que se perde entre os dedos.

⁴⁶¹ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, 1986, p. 172.

⁴⁶² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 4: Capitalismo e Esquizofrenia*, 1997, p. 59.

CAPÍTULO V

O QUE TE ESCREVO CONTINUA

"Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas".

Clarice Lispector

Não importa quanto tempo se deixou de ver, uma vez visto é para sempre. O ovo sempre lá, depositado no esquecimento. Não importa o momento, e sim, o acontecimento. Mas não o da infância turbulenta, o da puberdade do espírito, ou mesmo ainda aquele que se cristalizou, por anos, na miopia de si. Não os traços mnemônicos, mas o esquecimento desperto pela sensação - um *dèjà vecu* - fazendo das velhas as mesmas perplexas que as meninas foram um dia. Porém, o desejo louco de ser outro, diferente daquilo que se consolidou - dentro de um corpo duro demais, amalgamado ao lugar onde se acumulou a vida. Ponto de onde se pode sempre ver: a possibilidade do *ter sido*. No eterno *dèjà vu*: "*É como se o pacto com Deus fosse este: ver e esquecer, para não ser fulminada pelo saber*"⁴⁶³.

Mais que sujeitos epifânicos, são personagens limiares, iniciantes na limiaridade do rito - existência separada da estrutura que, em última instância, é reforçada. O momento limiar se converte em *locus* específico: tempo e espaço se relativizam (um ou outro, um no outro). Estado de exceção: na crise do indivíduo e ao mesmo tempo impossibilidade de mudança da estrutura. Eles estão fora, não se pode enquadrá-los, porque põem em perigo as categorias. Pode haver até uma inversão de seus atributos, o que não significa uma saída, uma vez que o modelo padrão é sempre a referência. O quadro social com a distribuição estereotipada de papéis secularmente determinados - do âmbito de uma burguesia pequena ou alta. Não coloca em crise a estrutura, apenas o indivíduo. A crise em realidade marca uma mudança de lugar, a passagem para novo *status*.

Mas, sob muitos aspectos, são todos nômades. Espalhados sobre uma escritura-feltro, sobre o tecido compacto das idéias. Assim, distribuídos pelo território, eles se encontram, eles sempre retornam. Princípio da escritura-*patchwork*, conseguida na coleção de retalhos textuais, não-originais que, alinhavados pelo efêmero fio, constrói-se, diluí-se, ressurgem. É, portanto, nesse material textual dinamicamente associado e dissociado aos contextos; é no tema e idéia reincidentes; é na apropriação de veículos, despreocupada de

⁴⁶³ LISPECTOR, Clarice. "Temas que morrem". *JB*, 24/05/1969. In: *A Descoberta do Mundo*, 1992, p. 207.

outro objetivo senão o de ser transportada; é, em síntese, aí que se faz uma escritura nômade em Clarice Lispector.

Movimento no texto, na linguagem, nas personagens. Três instâncias que indicam a repetição nômade. Mas se, conforme vimos até aqui, o deslocamento não é o que dá sentido ao nomadismo, sendo o nômade puro movimento, extático. É chegado nesse ponto que a viagem se realiza em intensidade, aquela dos personagens 'ao si', aquela que Clarice realiza na língua, na procura da própria nomeação.

Repetição nômade, significação intensa que nada tem a transmitir; reencontro no sagrado onde a literatura clariceana imola sua própria possibilidade. O Deus espinosista pode ser considerado como real, ele é sua natureza que não pode ser explicada nem representada. O ser, como consciência, surge de uma primeira dobra da infinita autocontemplação.

*"Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do...divino? do que é real? O divino para mim é o real"*⁴⁶⁴.

Expressão profundamente sagrada, porém atéia. Uma economia do sacro indica toda intenção de expressão como despesa. Se o Ser se realiza na imutabilidade do *it*, o vão intento nos coloca no plano do atávico humano. Onde ser é atribuir. Expressar é sempre um projeto pífio, acreditar em Deus, inclusive. *"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"*⁴⁶⁵.

A falta de necessidade da expressão se confunde, na plenitude do Ser, à perda de toda humanidade no ato de receber no corpo, o corpo da barata - nem impureza nem asco, só êxtase no reencontro. Óbvio sentido do 'sagrado' - demasiado humano -, na hóstia-barata que em comunhão procura a direção do neutro, do vasto corpo neutro do divino. Sacro: desconstrução de toda significação para chegar à não-significação. Uma chamada a experimentar a vertigem da não-significação, cumplicidade pedida ao leitor.

Sempre alguém que conta e alguém que reflete. Assédio ao inefável, desejo por designá-lo, drama de representar o irrepresentável. Convite perverso, um dar-a-ver que mais vitimiza que premia. E ao mesmo tempo a palavra lembra-nos - como Marx brincado com as robinsonadas ou as nonadas para dizer com Guimarães Rosa - que abstrair

⁴⁶⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, 1986, p. 163.

pressupõe a comunicação com alguém. A epifania é uma revelação solitária, mas, e como ainda o teórico nos recorda, apenas se pode estar só em sociedade.

“Objetivar a ilusão romanesca, e sobretudo a relação com o mundo dito real que ela supõe, é lembrar que a realidade com a qual comparamos todas as ficções não é mais que o referente reconhecido de uma ilusão (quase) universalmente partilhada”⁴⁶⁶.

Ainda sobre a epifania, pareceria ponto pacífico na crítica seu carácter místico-religioso. Um transcendente, um além que se faz consciência no momento da crise de revelação. Porém esta interpretação de um vir-a-ver supõe não só uma duplicidade da consciência senão também a existência de um além-mundo, de uma autoridade ou instância superior-reveladora. De acordo com a linha argumental que este trabalho sustenta, uma leitura desse tipo viria ao encontro do lugar que o sagrado ocupa nela. Um apelo ao sobrenatural não condiz com uma proposta que gira em torno de um movimento ao interior das idéias, valores e da matéria mesma. A noção de devir nada tem a ver com a fé, com a autoridade, com o sobre-humano, talvez, todo o contrário, sua condição seja a de deixar de crer para poder acreditar. A razão reencontra na matéria o ser, desvirtuando o binarismo corpo/espírito.

Contrária à explicação místico-teológica do conceito de epifania, a experiência da qual falamos não ‘tira do mundo’, mas tira a pessoa da alienação para reintegrá-la ao mundo. É uma situação de êxtase do sagrado dionisíaco. Inversão do místico: não se distancia da condição humana, mas se aproxima do melhor do humano, para encontrar o divino.

“Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranqüila (...)

O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno”⁴⁶⁷.

Estado de saúde, surto, uma visão no ser: sair da alienação repetitiva e quadriculante. Reintegrando-se ele vê a alienação. As personagens clariceanas estão presas às manias do cotidiano, aos entornos de segurança, às superstições laicas, ao doentio. Como G.H. no pré-conceito da criada-negra-suja. Quando ela reencontra a idéia das coisas, insere-se no mundo, podendo se ver, ver o mundo doentio. Divina conversão humana⁴⁶⁸,

⁴⁶⁵ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 108.

⁴⁶⁶ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*, 1996, p. 50.

⁴⁶⁷ LISPECTOR, Clarice. “O mineirinho”. *Para Não Esquecer*, 1978, p. 103, (ênfases minhas).

⁴⁶⁸ Também há de se lembrar de uma outra vez onde, em fuga do encontro com o inseto, apela-se à conduta de preservação (da fachada e dos demais cômodos internos da casa), organização interna e externa dentro dos

comer a barata é uma revelação in-munda. Recoloca G.H. no mundo. Desterritorialização, reterritorialização; a experiência da crise aparece como uma exacerbação do prazer ou dos sentidos. Não sem certa truculência, um quê de dionisiáco assoma,

“...Dionísio não é o deus do misticismo. Mas alguns de seus rituais puderam, secundariamente, ser utilizados e resemantizados em vista de uma experiência que se pode qualificar de “mítica”, por tomar o sentido oposto das atitudes religiosas conformes à tradição grega. O que de início era um modo muito relativo de reforçar, através de uma crise passageira, a ordem religiosa usual torna-se um fim em si; e a experiência vivida durante a crise afirma-se como o absoluto, o único absoluto que traz a revelação autêntica de um ‘sagrado’ que se define, desde então, por sua oposição radical às formas estabelecidas da piedade. A crise da possessão dionisiaca, instrumento temporário capaz de fazer o homem reencontrar a saúde e reintegrar-se à ordem do mundo, sair da condição humana e chegar, assemelhando-se ao divino, a um estatuto de existência que as práticas culturais correntes não podiam alcançar, mas que também não tinha nem lugar, nem sentido, no sistema da religião cívica”⁴⁶⁹.

Compreende-se, dentro desse contexto, a voz amplificar-se, na expansão dos movimentos, em Clarice Lispector:

“Simplesmente eu sou eu. E você é você. E vasto, vai durar. O que te escrevo é um isto. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitiçada”⁴⁷⁰.

Não sem risco de cair numa extrema formalização, tento estabelecer, aqui, o nível de abstração do meu trabalho.

Em 1970, Roland Barthes publica, no *Cahiers du cinéma*, “O terceiro sentido”. Na edição de sua tradução brasileira, acompanhado por uma imagem do filme “*Ivan o Terrível*”, subtitula-se: *Notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein*. Na análise descreve-se um primeiro sentido, informativo; instância semiótica que desvenda a ‘mensagem’. De uma segunda leitura, propriamente simbólica, emerge a significação, da ordem da psicanálise, da dramaturgia e também da economia. Objeto de uma ciência do símbolo.

padrões humanos - virtuosidade, limpeza, pureza. Ocultamento dos vícios, do sujo, do instinto. Até que... no reencontro - a mesma barata incauta aproxima-se - assaltando a mulher em seu momento de crise, com o interno amolecido pela perda, na ausência de identidade. Do momento, G.H. passa ao acontecimento, na intensa troca com a barata, ela humaniza-se para além de si mesma: “(...) *Eu estava agora tão maior que já não me via mais. (...) Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade*”. *A Paixão Segundo G.H.*, 1986, p. 175.

⁴⁶⁹ VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. “O Dionísio mascarado das ‘Bacantes’ de Eurípedes”. In: *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, 1991, pp. 250-1.

⁴⁷⁰ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 115.

Barthes contudo tenta introduzir uma nova instância, diferencial, quase inaudita. No caso, o *filmico*.

*“Por oposição aos dois primeiros níveis, o da comunicação e o da significação, este terceiro nível - mesmo que a leitura seja ainda arriscada - é o da **significância**; esta palavra apresenta a vantagem de aludir ao campo do **significante** (e não o da **significação**) e de levar, pelo caminho aberto por Julia Kristeva, que propôs o termo, a uma semiótica do texto”⁴⁷¹.*

O enfoque procura organizar uma sorte de “*formação geológica*” do texto; ou melhor, procura as regras de produção de um sentido que “*não se pode descrever, aparece, então, como a **passagem da linguagem à significância**...*”⁴⁷² Para tanto, Barthes, metodologicamente, apoiar-se-á no fotograma. O *filmico* não pode ser apreendido diretamente do filme, nos diz ele; senão, através daquela unidade básica do movimento do filme. Aquela que “*nos dá o **dentro do fragmento**...*”⁴⁷³. Assim, este ‘além-texto’ pode ser perscrutado mediante uma minuciosa tarefa metodológica de dissecação.

É neste jogo de dentro e fora do texto onde também busco inscrever meu intento (sem por isto ficar necessariamente atrelada à procura do *obtusos*). Interior, exterior e emergência, movimentos dessa procura, deslizamento que faz do próprio texto um objeto (ou talvez um prateado *objecto*). Não traduzir, senão trazer - metáfora espacial para o ato de re-produzir - acrescentando-lhe um duplo, já no texto contido. O nômade está em Clarice, ou é um clandestino que meu texto infiltra?

Trazer o texto à tona. Levá-lo a outro lugar, a outro sistema de lugares. Pô-lo a andar. O texto de Clarice é um objeto que de diferentes formas indica o movimento, revela o que a relação entre lugares também diferencia. Diferença espacial contida na idéia de devir. Ou na corrida pela linha de fuga, compulsão que põe em movimento o incômodo da falta de identidade. De não entender o modo em que as diferenças estão instituídas. O movimento nômade está inscrito sem dúvida na ordem da cultura, da relação entre os homens tecida entre sentidos onde se equaciona sua adaptação ao meio. Tecnologia anônima do viver que só surge como dramaturgia na narração da viagem, na tensão entre o marinheiro e o camponês⁴⁷⁴, em síntese benjamineana.

Esse projeto pode até expressar-se em sua gráfica pornografia, escapar, abrindo abruptamente o jogo:

⁴⁷¹ BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*, 1990, p. 47, (ênfase do autor).

⁴⁷² BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*, 1990, p. 58, (ênfase do autor).

⁴⁷³ BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*, 1990, p. 59, (ênfase do autor).

“Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuo 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”⁴⁷⁵.

O literário, provisório conceito que intenciona dar conta da *significância*, imobiliza o texto clariceano na intensidade da Palavra. Palavra, momento em que ela, explicitamente, procura a significação, mas se esta se inscreve num plano simbólico, o movimento do texto nos remete ao plano de intensidade, ao reencontro: intensidade da significação em nada comunicar. *“O enigma é repetir o enigma”*. À procura de desvendar os mistérios da significação e que de mãos vazias nos conduz ao fracasso do silêncio. Nada pode ser dito sobre o que a Palavra significa. A Palavra surge na impossibilidade, religiosamente respeitada, de dizer. O interdito se aproxima da *déplétion*, na falta de melhor definição. Termo linguístico que designa os verbos vazios, que servem para tudo, como em francês o verbo fazer⁴⁷⁶. Longe do priapismo semiótico que Barthes atribui à falta - ou da conseqüente paz que traz o espasmo das designações -, o termo remete também à exaustão do esvaziamento. O despregar-se dessa infinita possibilidade significante, seja como força seja como cansaço, coloca-se frente a frente a um projeto fadado ao fracasso.

Deveria concluir aqui com Benedito Nunes, mas se redimensiona-se a tarefa que Clarice se propõe, veremos que mais que um fracasso é uma luta desparelha: reverter o processo que a mesma civilização ou a cultura fez de nós, recuperando o animal da origem. Como nos indica a antropologia nietzscheana:

“Educar e disciplinar um animal que pode ‘fazer promessas’, não é a tarefa paradoxal que se impôs com respeito ao homem da Natureza? Não é este o verdadeiro problema da humanidade?... A certeza que este problema foi de fato resolvido de notável maneira, parecerá uma maravilha para quem sabe apreciar toda a intensidade da força contrária, da faculdade do ‘esquecimento’. O esquecimento não é só uma vis inertiae, como crêem os espíritos superfinos; antes é um poder ativo, uma faculdade moderadora...”⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ BENJAMIN, Walter. Cf. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*, 1994.

⁴⁷⁵ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1973, p. 92.

⁴⁷⁶ BARTHES, Roland. Cf. *O óbvio e o Obtuso*, 1990, p. 55.

⁴⁷⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *A Genealogia da Moral*, 1991, p. 27.

BIBLIOGRAFIA

1. geral

- BADIOU, Alain. Deleuze: O Clamor do Ser. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BALANDIER, G. O Poder em Cena. Brasília: UNB, 1982.
- BARTHES, R. O Rumor da Língua. Trad. A. Gonçalves. Lisboa: Ed. 70, 1987.
- _____. Câmara Clara. Trad. J. Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. O Óbvio e o Obtuso. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.
- _____. Crítica e Verdade. Trad. G. G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BATAILLE, Georges. A Parte Maldita - precedida de "A Noção de Despesa". Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- _____. O Erotismo. 2a. ed. Trad. A. C. Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987 .
- _____. A Literatura e o Mal. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- _____. Teoria da Religião. Trad. S. de Paula e V. de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.
- BECKETT, Samuel. O Inominável. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. ✂
- BENJAMIN, Walter. Documentos. de Cultura, Documentos de Barbárie (Escritos Escolhidos). Sel. e Apres. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____. Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. S. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Obras Escolhidas - Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. A evolução criadora. In: Os Pensadores. Trad. F. e Silva e N. Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- _____. A Evolução Criadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. La Energía Espiritual. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- _____. As Duas Fontes da Moral e da Religião. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. Matéria e Memória. Trad. P. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. De Kafka a Kafka. Trad. J. Ferreiro. México: Fondo de Cultura Econ.,1991.
- _____. Lautréamont y Sade. México: Fondo de Cultura Econ.,1990.
- _____. A Parte do Fogo. Trad. Ana M. Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. Impressões de Viagem. São Paulo: Brasiliense, 1981.

- BUCK-MORSS, Susan. Estética e Anestésica: O "ensaio sobre a obra de arte" de W. Benjamin reconsiderado. Trad. Rafael Lopes Azize. Travessia n. 33, 1 semestre de 1997: Florianópolis: EDUFSC, 1998.
- CABRAL de MELO NETO, João. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. *A Geração de 45*, IV, *Diário Carioca*, 01/04/1956. *ADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*: João Cabral de Melo Neto. No. 1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- CAILLOIS, Roger. *L'Homme et le Sacré*. Saint-Amand: Gallimard, 1963.
- CARRILHO, Manuel Maria (apres.). *Capitalismo e Esquizofrenia: Dossiê Anti-Édipo*. Lisboa. Assírio&Alvim, s/d.
- CASSIRER, Ernest. *Antropologia Filosófica*. Trad. V. Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado*. Trad. T. Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s/d.
- _____. *Crônica dos índios Guayaki*. Trad. Tânia Stolze e Lima e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- CORBIN, Alain. *O Território do Vazio*. Trad. P. Neves. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- COSTA LIMA, Luiz. *Lira & Antilira*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- DE CERTEAU, Michel. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papyrus, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *El bergsonismo*. Trad. L. Carracedo. Madrid: Cátedra, 1987.
- _____. *Sade Masoch*. Trad. J.M. Garcia. Lisboa: Assírio&Alvim, 1973.
- _____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- _____. *Foucault*. Trad. C. S. Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *A Lógica do Sentido*. Trad. L.S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Espinosa e os Signos*. Trad. A. Ferreira. Porto: Rés, s/d.
- _____. *Proust e os Signos*. Trad. A. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. *A Dobra - Leibniz e o Barroco*. Trad. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. *Nietzsche*. Trad. A. Campos. Porto: 70, s/d.
- _____. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. E. Dias e R. Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- _____. *A Imagem-Movimento. Cinema I*. Trad. Stela Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *A Imagem-Tempo. Cinema II*. Trad. Eloisa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

- _____. Pensamento Nômade. In: Nietzsche Hoje? Sel. Apres. Scarlett Marton. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.56-76.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Kafka: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. O Anti-Édipo Capitalismo e esquizofrenia. Trad. J. M. Varela e M.Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, s/d.
- _____. Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia 1, 2, 3, 4, 5. Trad.Vários. Rio de Janeiro: editora 34, 1995-1997.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. Diálogos. Trad. J. V. Valência: Pre-Textos,1980.
- DERRIDA, Jacques. A Escritura e a Diferença. Maria B. M. Nizza da Silva São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DESANTI, J-T. La Violencia. In: Doce Lecciones de Filosofia. Barcelona: Juan Granica, 1983.
- DRUMMOND de ANDRADE, Carlos. Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1977.
- ESCOBAR, Carlos Henrique. (org.). Dossier Deleuze. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991.
- ESPINOSA, Baruch de. Ética. Trad. José Gaos. México: UNAM, 1977.
- FOUCAULT, Michel. A Verdade e as Formas Jurídicas. Rio de Janeiro: PUC,1996.
- _____. Vigiar e Punir. Trad. R. Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1977.
- FREUD, Sigmund. Uma Neurose infantil e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago,1976.
- GOUX, Jean-Joseph. Symbolic Economies after Marx and Freud. Transl. Jennifer Curtiss Gage. Ithaca, New York: Corwell University Press, 1984.
- GUATTARI, Félix. A Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo. 3a. ed. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. Caosmose: um novo paradigma estético. Trad. Ana L. de Oliveira e Lúcia C. Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. Micropolítica: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUINSBURG, Jacó. Aventuras de uma língua errante. São Paulo: Perspectiva,1996.
- HATOUM, Milton. A Natureza como Ficção. In: O Espaço Geográfico no Romance Brasileiro. Salvador: Fund. Casa de Jorge Amado, 1993, pp.103-117.
- HOUTART, François. Sociologia da Religião. Trad. Mustafa Yasbek. São Paulo: Ática, 1994.
- JOBIM, José Luiz (Org.). As Palavras da Crítica. Rio de Janeiro: Imago, 1992
- KAFKA, Franz. Josefina, a cantora. Um Artista da fome e A construção. Trad. M. Carone. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- KLOSSOWSKI, Pierre. *Circulus Vitiosus*. In: *Nietzsche Hoje? Sel. Apres. Scarlett Marton*. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp.11-30.
- _____. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Trad. Roxana Páez. La Plata: Editorial Altamira, 1995.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. M. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. Trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El Pensamiento Selvage*. México: Fondo de Cultura Econ.,1972.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE. *L'Errance*, n 353. Paris, abril 1997.
- MILLER, Henry. *Hamlet*. Lisboa: ed. Corrêa, s/d.
- NEGRI, Antonio. *A Anomalia Selvagem: poder e potência em Spinoza*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Trad. C. Fonseca. São Paulo: Hemus, s/d.
- _____. *Além do Bem e do Mal*. Trad. P. de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- _____. *A Genealogia da Moral*. São Paulo: Moraes, 1991.
- _____. *Vontade de Potência*. Trad. Mário Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com Coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PELBART, Peter Pál. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ROBERT, Marthe. *Roman des Origines et Origines du Roman*. Saint-Amand: Gallimard, 1973.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.
- ROSSET, Clément. *Lo Imaginario*. In: *Doce Lecciones de Filosofia*. Barcelona: J. Granica, 1983.
- _____. *O Princípio de Crueldade*. Trad. J. Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- SARDUY, Severo. *Escrito Sobre um Corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SELAIBE, Mara. *Identidade: formação e uso*. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 1987.
- SERRES, Michel. *Realidades*. In: *Doce Lecciones de Filosofia*. Barcelona: Juan Granica, 1983.
- TOURNIER, Michel. *Sexta-Feira ou Os limbos do Pacífico*. São Paulo: Difel, 1985.
- TRAVESSIA. *Nomadismos*. São Paulo: CEM (Centro de Estudos Migratórios), n 27,1997.

- TURNER, Vitor. W. O Processo Ritual. Trad. N. de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VAN GENNEP, Arnold. Os Ritos de Passagem. Petrópolis: Vozes, 1978.
- VAN LIER, Henri. Objeto e estética. In: Semiologia dos objetos. Petrópolis: Vozes, 1972.
- VERNANT, Jean- Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e Tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- VIRILIO, Paul. O Espaço Crítico. Trad. P. Pires. Rio de Janeiro: 34, 1993.
- _____. Velocidade e Política. Trad. C. Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- WOHLFARTH, I. Sur Quelques Motifs Juifs chez Benjamin. Revue d'Esthétique Nouvelle série, n 1. Toulouse: Éd. Privat, 1981.

2. específica sobre Clarice Lispector

- ANDRADE, Ana Luiza. O Corpo-Texto Canibal em Clarice Lispector. In: Anuário de Literatura. Florianópolis: UFSC, n 1, 1993.
- _____. Bizarra coincidência: Clarice Lispector e Julio Cortázar. In: Identidade e Representação. Florianópolis: Pós-Graduação em Letras/ Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFSC, 1994.
- _____. La poética canibal de Clarice Lispector: del sauce Robert a la sangre bruta. In: Mora. Buenos Aires, ag/1997.
- ANTELO, Raul. Objecto Textual. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.
- _____. Identidade e Representação, in: Identidade e Representação. Florianópolis: Pós-Graduação em Letras/ Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFSC, 1994.
- ARÊAS, Wilma. O Sexo dos Clowns. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: 1991, pp.145-153.
- BORELLI, Olga. Clarice Lispector: esboço de um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CANDIDO, Antonio. Brigada ligeira. São Paulo: UNESP, 1992.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. A Traição de Penélope. São Paulo: AnnaBlume, 1994.
- CORRÊA dos SANTOS, Roberto. Lendo Clarice Lispector. São Paulo: Atual, 1987.
- GOTLIB, Nádia Batella. Clarice - Uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.
- HAHN, Sandra. O Texto Concreto - A Reescrita dos Textos em Clarice Lispector. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1995.
- HELENA, Lucia. Nem Musa, nem Medusa. Itinerários da escrita de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.
- _____. "A literatura segundo Lispector". In: TEMPO BRASILEIRO, n 104. Rio de Janeiro, 1991.

- LINS, Álvaro. O Romance Brasileiro Contemporâneo. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1968.
- MILLIET, Sérgio. Diário Crítico. São Paulo, 1981, v. 2.
- NUNES, Benedito. O Dorso do Tigre. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. Leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Quíron, 1973.
- _____. O Drama da Linguagem. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. (coord.) A Paixão Segundo G.H. Edição Crítica. Col. Arquivos. Florianópolis: Ed. UFSC, 1988.
- _____. CL: declaração de amor (biografia breve). Estado de Minas, 11 de maio de 1968. In: Minas Gerais. Suplemento Literário, 9 de julho 1977.
- _____. Poetas Modernos do Brasil-João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- PEDRÓN, Eleonora Cróquer. Las formas del otro: (des)escrituras del yo en una novela de Clarice Lispector. Trabajo de grado presentado a la Universidad Simón Bolívar. Caracas, 1995
- PEIXOTO, Marta. Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector. Minnesota: University of Minnesota Press, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. A Fantástica Verdade de Clarice. In: Flores da Ecrivania. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- RANZOLIN, Célia Regina. Clarice Lispector Cronista: No Jornal do Brasil (1967-1973). Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1985.
- REVISTA REMATE DE MALES, n 9. Campinas: Unicamp, 1989.
- REVISTA TEMPO BRASILEIRO, n 104. Rio de Janeiro, 1991.
- REVISTA TRAVESSIA, n 14. UFSC: Florianópolis, 1987.
- SÁ, Olga. A Escrita de Clarice Lispector. 2a. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. Clarice Lispector - A Travessia do oposto. São Paulo: AnnaBlume, 1993.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Análise Estrutural do Romance Brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. A Sereia e o Desconfiado. 2a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SZKLO, Gilda Salem. 'O búfalo'. Clarice Lispector e a herança da mística judaica". In: Remate de Males, n 9. Campinas: Unicamp, 1989.
- VASCONCELLOS, Eliane (org.). Inventário do Arquivo de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Centro de Memória e Difusão Cultural/ Museu de Literatura Brasileira, 1994.
- VIEIRA, Nelson H. Ser Judeu e escritor: três casos brasileiros: Samuel Rawet, Clarice Lispector, Moacyr Scliar. CIEC. Rio de Janeiro: Papéis Avulsos, n 25, 1990.

WALDMAN, Berta. Clarice Lispector a Paixão Segundo Clarice Lispector. São Paulo: Escuta, 1992.

WISNIK, José Miguel. Iluminações Profanas. In: Olhar. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

3. de Clarice Lispector

LISPECTOR, Clarice. Água Viva. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

_____. A Paixão Segundo G.H. 12a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. A Legião Estrangeira. 12a. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. Perto do Coração Selvagem. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

_____. A Maçã no Escuro. 8a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. Laços de Família. 22a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. A Via Crucis do Corpo. 5a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. Um Sopro de Vida. 9a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. Onde Estivestes de Noite. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. A Bela e a Fera. 2a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. Felicidade Clandestina. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. O Lustre. 2a. ed. Rio de Janeiro: José Alvaro Editora, 1963.

_____. A Cidade Sitiada. 6a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres. Rio de Janeiro: F. Alves, 1980.

_____. De Corpo Inteiro. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. A Hora da Estrela. 23 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. Para não Esquecer. São Paulo: Ática, 1978.

_____. A Descoberta do Mundo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

3. 1. literatura infantil

LISPECTOR, Clarice. Mistério do Coelho Pensante. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. Quase de Verdade. 4 ed. São Paulo: Siciliano, 1995.

_____. A Mulher que Matou os Peixes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. A Vida Íntima de Laura. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

_____. Como Nasceram as Estrelas: Doze Lendas Brasileiras. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

3. 2. bibliografias de Clarice

- Inventário do Arquivo de Clarice Lispector. Org. VASCONCELLOS, Eliane. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Centro de Memória e Difusão Cultural/Museu de Literatura Brasileira, 1994.
- Clarice Lispector: A Bio-bibliography. Editora: MARTING, Diane E. Westport: Connecticut: Greenwood Press, 1993.
- Clarice Lispector Cronista: No Jornal do Brasil (1967-1973). RANZOLIN, Célia Regina. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1985.
- Bibliografia de e sobre A Paixão Segundo G.H. de Clarice Lispector. CORDOVANI, Glória Maria. In: A Paixão Segundo G.H. Edição Crítica. Coord. NUNES, Benedito. Col. Arquivos. Florianópolis: Ed. UFSC, 1988.

ANEXOS

I. artigos consultados em Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa. In: RANZOLIN, Célia Regina. Clarice Lispector Cronista: No Jornal do Brasil (1967-1973). Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1985.

1. Henry Miller. 11/04/1970.
2. Paul klee e o processo de criação. 22/07/1972.
3. Darel e a Psicanálise. 17/03/1973.
4. Carta sobre Maria Bonomi. 02/10/1971.
5. Jorge Luís Borges. 23/06/1973.

II. inédito em coleções

6. Eu e Jimmy. In: Folha de Minas, Belo horizonte, 24/12/1944.

III. correspondência inédita in Arquivo da Casa de Rui Barbosa

3. 1 de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector.

7. Sevilha, 06/02/1957.
8. Barcelona, sem data.
9. Barcelona, 15/02/1949.
10. Marselha, sem data.
11. Sevilha, 21/05/1958.
12. Barcelona, 08/12/1948.

3. 2 de Antônio Callado para Clarice Lispector.

13. Rio de Janeiro, 09/10/1954.
14. Rio de Janeiro, 31/10/1954.

ANEXOS

Correspondência¹

Sevilha, 6.2.957

Caríssimos Clarice e Maury,

Sua carta - está claro - me deu enorme prazer. Etc, etc. Relendo-a agora, para escrever a resposta, topo logo com um problema por onde tenho de começar.

Quem foi o errado que foi contra "A Veia no pulso"? Acho que você não devia mudar, absolutamente. Em 1o. lugar porque Veia no pulso não é, como v. diz, a mesma coisa; em 2o. porque A Veia não é absolutamente cacófato. Cacófato é o som ridículo ou feio. "A Veia", no máximo pode parecer ambíguo, o que não é a mesma coisa. Mas a ambigüidade não é motivo para tirar e sim para deixar. E mesmo que ambigüidade é essa? Se o nome do livro fosse "Aveia no pulso", ainda se poderia criticar sob o ponto de vista de ser ambíguo ou causador de malentendido. Mas o nome é "A veia", isto é; a coisa normal que há no pulso e portanto não há porque mudar nada. Se na língua falada fôssemos evitar todos os sentidos duplos provocados pelo artigo ou pela preposição 'a', teríamos de ficar calados. Por outro lado, só um idiota, ouvindo A/VEIA NO PULSO pode entender Aveia no pulso. Falo no que ouve. E a língua é só para ser ouvida? Essa que deram a v. é o tipo de opinião que não devemos levar a sério. Creio que você não deve dar nenhuma bola e dizer que é aveia no pulso mesmo. Aveia que o personagem leva para que os burros venham comer-lhe na mão. Você sabe o que passou no Recife, há muitos anos, com um velho surdo numa exposição de pintura de Cícero Dias?

O velho: que significa este quadro?

Cícero: Uma partida.

O velho: Uma partida de quê?

Cícero: Uma partida de trem.

O velho: Uma partida de ténis?

Cícero: Isso mesmo. Uma partida de ténis.

Gostaria muito de ler essa novela. Espero que v. me mande um exemplar, ou me avise a publicação para que trate de obtê-lo no Rio.

Agora: v. não tem razão de falar em meu tom de brincadeira a respeito de seus livros. V. sabe perfeitamente que escreve a única prosa de autor brasileiro atual que eu gostaria de escrever. Não digo que v. escreve os únicos romances que eu gostaria de escrever, por dois motivos: a) porque não creio que o romance seja meu meio de expressão, etc, etc. (coisas já discutidas com v., há tempo); b) porque sou um sujeito tão envenenado pela 'construção', *montaje*, arquitetura literária, etc, (coisas que também já conversamos), que forçosamente construiria mais o romance (do que v.): não vai nisso uma crítica, mas o reconhecimento de que distintas coisas buscamos realizar. Etc, etc. Creio que nenhum romance brasileiro reli em minha vida além do Lustre e dos de Zé Luis (êste último bastante também por pernambucanismo, etc). Ainda aqui, há pouco tempo, voltei a ler pedaços enormes dêle. E não releio os outros porque: nunca 'possui a sorte de haver o primeiro', como escreveria o celebrado autor de Sagarana, e o terceiro porque dei o meu exemplar para aquela tradução que Berta começou a fazer.

E continuando com sua literatura: que fim levaram os contos que v. ia entregar ao Simão Leal? Saíram ou não? Há ou não esperanças? Porque v. não o oferece ao José Olímpio? Se v. quiser posso escrever a este (ou ao Simão, também, para apressar a coisa).

Gostei que vs. tivessem gostado do Aluísio. É um ótimo sujeito. Estamos aqui à espera dele. Ele havia dito que de USA viria à Europa e, da Europa, após ao continente ibérico. Mas ando sem notícias dêle e às vezes penso que talvez até já esteja de volta para o Carnaval do Recife.

Agora uma pergunta: Vocês receberam um exemplar de '2 águas' que mandei do Rio, nas vésperas de minha partida para cá? Meus últimos dias de Rio foram tão atarefados (embarquei 1 semana depois de assinado o decreto) que nem sei o que fiz ou deixei de fazer. Como, apesar do 'tom de brincadeira' de Clarice em relação à minha poesia, a opinião de ambos me é preciosa, quero saber.

¹ Transcrição literal das cartas manuscritas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector. Em algumas delas não constam as datas nem local; tão pouco no Arquivo da Casa de Rui Barbosa estão registradas, a informação é apenas sobre o período que compreende a correspondência (29 de setembro 1948 a 21 de maio 1958). Utilizo o traço para as palavras ilegíveis.

O hotel que v. descreve não é o Londres mas o Inglaterra. sua descrição está perfeita. V. só esqueceu um ingrediente: o tempo. Parece um cenário de filme passando em Casablanca. sim, mas no princípio do século. Estive 2 dias no Inglaterra, quando aqui cheguei, mas me mudei correndo para outro mais autenticamente espanhol.

Não tive ainda resposta de Peral Kazin, a escritora americana a quem emprestei seu livro. A culpa é minha, que tenho uma carta dela há tempos para responder. Mas espero ir dentro de pouco dias visitá-la perto de Málaga.

Porque Maury não consegue remoção para Madrid? Afinal de contas aqui se vive também. Seria ótimo.

Minha vida em Sevilha tem vantagens. Como vs. sabem (saberão?) o Ministério me mandou para cá fazer investigações no Arquivo das Índias. A posição é boa, me deixa livre, sem chefes, sem cacetações de Consulado, etc. e sobretudo me deixa em Sevilha. Agora: tem inconvenientes. O trabalho puxa demais pela cabeça, é preciso até estudar história, ler livros, procurar livros, etc. Isso em primeiro lugar. Em segundo lugar, o trabalho não tem hora. Posso passar dias sem trabalhar mas posso também, como nestas últimas semanas, ficar dias e dias mergulhado entre documentos, gastando-me intelectualmente com eles. Meus planos, ao vir para cá, era de escrever o máximo de poesia - quase schmitdianamente. Mas quêde cabeça? Tenho coisas começadas e mais poucas concluídas. Mas não estou tendo todo o tempo que imaginava.

Quanto ao assunto de nossos colegas, é melhor não pelar. Afinal são assim porque são colegas, isto é, diplomatas. E afinal não devemos pelar muito mal dos colegas... São melancolias da carreira e desta estúpida vida que temos de levar.

Vs. souberam alguma coisa do romance do Araújo Castro? Ele me escreveu, uma ou duas vezes, ___ nele: mas muito pelo alto. O Lauro Escorel, com quem me fui encontrar em Madrid, êle de passagem para Buenos Aires, me disse que está concluído mas que ninguém o viu nem o leu jamais. Nem a mulher dêle. Estou curiosíssimo.

Bom, paro por aqui. Conversar é bom. Mas visto do lado de vocês, conversar por carta com um indivíduo de letra como a minha deve ser tão cansativo quanto conversar com um gago.

Lembranças nossas. Stella pergunta se Vs. sabem do nascimento de Isabel, que fez 2 anos a 31 de janeiro. Acho que sabem, não sabem?

Afetuosos abraços.

(Assinatura)

Prezada Clarice,

Sua resposta foi 'proximamente' desanimadora mas, no fundo, animadora. Só lamento não começar com alguma coisa sua. O próprio Manuel Bandeira, de quem estou fazendo os versos de circunstancia, me havia escrito: "Se sua impressora começa com Clarice Lispector, que melhor começo pode desejar?" Você ha de compreender, portanto - apesar de que, por meu lado, compreendo seu escrúpulo - o que nela, i. é., em sua resposta, ou em seu envelope vazio, houve de desanimador. Agora, só me resta esperar que sua promessa se cumpra algum dia, e que seus belos romances deixem tempo para essas coisas portáteis que pretendo imprimir.

Junto lhe mando uma prova em papel de avião da portada de meu livro de poemas. Há de haver quem a encontre como aquelas lojas da rua Larga, no Rio, - tôdas as mercadorias penduradas na porta. Entretanto, não posso negar que essas portadas cheias de palavras me agradam pelo seu ar antigo, de livro do século XVII e XVIII. O título geral do livro ia ser Psicologia da Composição, como de uma das partes. Mas depois me veio algum impulso antigo de mouro e compus a portada com o anúncio completo de toda minha pobre mercadoria.

Comecei por imprimir meu livro por uma razão simples: meus primeiros contactos com a 'impressão' propriamente dita foram desanimadoras. Custei a acertar a mão e para que o livro do Manuel, que estava em máquina, não fôsse prejudicado, coloquei o meu. Você verá, quando o receber, alguns defeitos de impressão. Só agora compreendi a superioridade que numa tipografia os impressores se arrogam sôbre os tipógrafos e os outros. É, inegavelmente, a mais difícil de tôdas as tarefas, lograr-se uma boa impressão.

Estou em entendimento com o Lauro Escorel - e êste com o Antonio Candido, de S. Paulo - para fazermos uma revista trimestral, chamada ANTOLOGIA (dístico: PLVS ÉLIRE QUE LIRE, Paul Valéry). Será uma revista minoritária, de 200 exemplares, distribuída a pessoas escolhidas pelos diretores. Não terá programa formulado, não dará nenhuma bola à chamada vida literária, não terá seções, nem de cinema, nem de livros, nem de nada. Qualquer coisa fora do tempo e do espaço - um pouco como nós vivemos. O fim verdadeiro da revista será o de começar a escolher o que presta de todos nós. Qualquer coisa como um balanço de antes do fim de ano, um balanço dos fevereiroiros que nós todos somos. Que acha você? Um momento, pensei em fazer uma revista para os escritores brasileiros de fora do Brasil. Mas um certo aspecto Itamaraty dessa idéia me fez deixá-la em quarentena. Gostaria que v. nos mandasse - se é que o Lauro já não as solicitou - tuas sugestões, e - coisa que seria ótima - que considerasse a possibilidade de figurar como um dos diretores (aliás, em vês de diretores, poderíamos declarar: ESTA REVISTA É PUBLICADA POR: a) b) c), etc). O cargo não lhe daria grandes trabalhos nem a distrairia grandemente de seu trabalho. Você compreenderá que numa revista chamada ANTOLOGIA o trabalho de diretor é um trabalho de escolhedor. Diga se quer ser um dos ESCOLHEDORES.

A revista será impressa por mim, aproveitando minha máquina e as delícias de câmbio. esperamos ter um número pronto - no mais tardar - em março. Já temos alguma colaboração, só faltando o seu 'coro de anjos" que me deixam de orelhas em pé. Posso contar com êle, dentro do envelope da resposta?

Esta carta está sendo animalmente, i.é, expontaneamente, fluentemente escrita, no Consulado, desde o dia 6, com as férias do prezado, ____ Papa. Desculpe-me assim a falta de ordem. Mas não quero deixar de mandá-la hoje, dia de mala, porque seu parecer sôbre a revista é da maior importância.

Logo que o livro termine - falta pouco - mandá-lo-ei a vocês. De certo modo é este o primeiro livro que consigo fazer com alguma honestidade para com minhas idéias sobre poesia. É um livro construídissimo; não só no sentido comum, i.é, no sentido de que trabalhei muitíssimo nêle, como num outro sentido também, mais importante para mim: é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: a construção não é nêle a modelagem de uma substancia que eu antes expeli, i. é, não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas, pelo contrário é a propria determinante do material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço. O que eu fiz me lembra aquela máquina que há nas ruas do Rio, que serve para fazer algodão de açúcar. Você a olha, no começo e só vê uma roda girando, depois, uma tênue nuvem de açúcar se vai concretizando em torno da roda e termina por ser algodão. A imagem me serve para dizer isso: que primeiro a roda, i. é, o trabalho de construção; o material - que é a inspiração, o soprado pelo Espírito Santo, o humano, etc - vem depois: é menos importante e apenas existe para que o outro não fique rodando no vazio (prazer individual, mas sem justificação social, imprescindível numa arte que lida com coisa essencialmente social, como a palavra).

Bom, paro aqui. Me desculpe toda a estirada sem propósito. São efeitos do fluente em que tenho que de fazer essa carta. Por isso é que evito o expontâneo e o fluente: porque o meu expontâneo é tão besta que dá vergonha.

Um grande abraço ao Maury. Quando penso nos colegas que tenho conhecido aqui e no Rio, e penso no Maury, no Lauro e poucas mais, fico espantado com a desproporção de qualidade. Vocês não podem imaginar o que teria sido para nós, uma semana que passassem em Barcelona.

Mais uma vês, desculpe tão longa conversa e aceite um abraço do amigo e admirador,

(assinatura).

Queridos Clarice e Maury,

Hoje me lembrei de que a carta de Clarice está há muito sem resposta e, relendo-a, vi que ela estava meio inquieta com meu tratamento em Monte Carlo (inquieta ou cética?). Eis o que passou: estava realmente em tratamento. Aqui em Marselha li um livro de um médico francês radicado em Monte Carlo que dizia curar nevralgia com toques no simpático (através do nariz). Como Marselha, o inverno, a péssima casa em que estávamos, etc, me estavam deixando ainda mais deprimido, fui tentar o tal tratamento. Fiquei três semanas, fiz tudo o que tinha de fazer, mas a dor de cabeça não se abalou por isso. Nem pelas paisagens da Côte d'Azur, que aproveitei para conhecer minuciosamente. Dela - da Côte - pelo menos estou livre: liquidei-a e já não terei de voltar lá. Bom: isso foi o que aconteceu. Agora, como a dor de cabeça continua pior que sempre, estou com vontade de ir a Genebra, fim deste mês, tentar a última solução: abrir a caixa craniana e cortar o gânglio de ___ o ___ de Almeida Rodrigues já arranjou médico e tudo. É só ir para que cortem. 'Mientras' estou fazendo exercícios espirituais para criar coragem.

Marselha é uma droga. Mas há uma semana que nos mudamos e como a casa é boa meu moral começa a se levantar. Aqui, o clima não é ruim. Nem o clima weather nem o clima climate. O danado é que, para quem vem de Sevilha, Marselha faz o mesmo efeito de Londres a quem vai para lá from Barcelona. E estou, para ser franco, achando difícil me acostumar à ausência de Sevilha.

Ainda falando de mim: dentro em breve vai sair um novo livro, Quaderna. Nele estará a Cabra e as Paisagens com cupim, que lhes mandei de Sevilha e sobre as quais vs. mantiveram um educado silêncio. Quando sair, mandarei um exemplar, está claro. Talvez seja o menos ruim que fiz e como já estou sem tempo de entrar na idade da artério-esclerose, não sei se ainda conseguirei o mesmo nível. Bom, de mim é tudo. Os meninos e Stella bem, com aquela saúde física e sobretudo mental que vs. conhecem e que é um feliz equilíbrio para o temperamento neurótico do pai.

E de vocês? E da Veia no pulso? Soube que há uma grande crise editorial no Brasil. O Antonio Pedro de Livros de Portugal, que vai editar Quaderna, recusado pelo José Olímpio, me escreve que todos os editores grandes estão em pânico. Têm devolvido centenas de livros. O Otto Lara me escreve dizendo a mesma coisa. Se não me engano, a Civilização brasileira tinha aceitado A Veia no pulso, não é? E que notícias há? E a edição aumentada de seus contos?

Que coisa é escrever literatura no Brasil. Eu creio que o melhor é não fazer mais nada. No Brasil, só se entende escrever no jornal. Daí essa coisa superficial, improvisada, fragmentária que é a literatura nacional. Às vezes, fico pensando em certas coisas que eu gostaria de escrever: ensaios (não artigos de jornal), viagens, etc: prosa, enfim. E de repente me lembro de que é muito mau isso de escrever e não publicar. Imediatamente desisto. Escrever poesia tem, pelo menos, a vantagem de que é possível sempre se fazer uma edição limitada, barata, e até mesmo mimeografada. Mas a prosa já sai mais cara e nem nós diplomatas podemos nos permitir o luxo de ___ um ensaio para amigos.

Que é que há de bom por aí? Nos meus tempos de Sevilha me regalei com literatura americana e inglesa. Há ali uma Casa Americana e um Instituto britânico com boas bibliotecas das quais eu era um grande frequentador. Aqui, desde que cheguei que me impus ler francês. Cada dia falo 'más malamente' os idiomas estrangeiros e se ficasse em Marselha lendo inglês, então daria nós nas circunvoluções cerebrais todas. Estou aproveitando para conhecer melhor certos caras que não havia lido pela ____ : Giono, por exemplo, me está entusiasmando.

Que é que devo fazer com Pierre de Lescure? Creio que o melhor é esperar uma viagem a Paris para procurá-lo, não acha? Isso de escrever carta só serve para dar a ele trabalho de responder.

Pelo que parece vocês ficarão mesmo nos E.E.U.U. os seis anos. É uma pena (para mim) porque isso significa que talvez já não nos vejamos mais. Certamente vamos nos desencontrar no Brasil e continuaremos assim toda a vida.

Escreva mande notícias. Isso aqui não vale nada e sem notícias dos amigos é o diabo.

Grande e afetuoso abraço para vocês.

(assinatura)

Sevilha, 21.V.958

Querida Clarice,

estou numa falta de tantos meses com V. que nem vou pedir que me perdoe. Mas não é preciso mesmo. Porque penso que também V. passa às vezes meses a responder minhas cartas e assim acaba tudo na mesma.

A verdade é que sempre quero ter notícias de vocês e frequentemente me entram ganas de conversar. Mas como temos entre nós, mais do que os quilômetros e o Atlântico a barreira do papel de cartas acabo mesmo por deixar para outro dia.

Parece é que perdi mesmo o jeito de escrever cartas. O jeito e o fôlego. Creio que não há ___ - que me cause ___ e que exija de mim muito esforço. Minhas coisas ficam apodrecendo - negócios, interesses, etc - sem que eu me anime a fazer a carta que daria a providência pedida que evitaria o prejuízo que acabo sempre tendo, em tudo. Será o clima que dá tanta abulia? Os andaluzes tem fama de abulicos e é possível que eu já esteja irremediavelmente estragado.

Para que vs. não leiam apenas boa literatura vai junto um poema. Creio que com ele este bilhete poderá ganhar o tamanho (físico) de uma carta. Não é que acredite que minha poesia transmita afetos: é que o poema é razoavelmente grande.

Mande notícias de vs. e de "A Veia no pulso". Todas as notícias que possam caber em muitas folhas de papel. Não faço as perguntas porque este é um bilhete. Mas conte, sem ser perguntada.

Em alguns meses lhe mandarei um livro nosso que Aluísio Magalhães está ___ e imprimindo no Recife.

Lembranças a Maury

Abraço afetuoso nosso.

Seu admirador.

(assinatura)

Barcelona, 15.2.949

Prezada Clarice,

Estou muito sem jeito para me botar no lugar da menina do bracelete. Na minha carta anterior eu já não lhe tinha confessado, mais ou menos, que o bracelete era de latão.

Essa impressão da minha parte, significava atingir um ponto que raramente atingi. Minha atitude até aquela carta tinha sido negar o bracelete a quem o pedia - alguém o pediu? Não me lembro - para que essa pessoa não descobrisse o péssimo material de que era feito. Com você disse de uma vez a verdade, se v. me pergunta por que não saberei dizer. Não por amor à verdade, nem à sinceridade, nem nada, coisas essas que não me interessam maiormente. Apenas porque desconfiava, como desconfio, de sua capacidade de conhecer os metais. Lembra-se de um dia em que depois de lhe expor - no Rio, naquele café perto do cinema Odeon, - todo o meu valerianismo delirante, v. me comentou: - "É a adolescência" ?

Você compreende portanto que minha receita não pode ser válida para você. Você viu tão rapidamente o verdadeiro sentido de minha disciplina - ao dizer aquela frase - que é impossível que não tenha passado por ela e a tenha superado. Compreende o que eu quero dizer?

Isso que v. me diz sobre literatura - ou melhor: contra a literatura - me parece sintomático. Há duas espécies entre as pessoas que escrevem: as que se quebram a cabeça, ou se jogam a cabeça em cada lance que escrevem e as que se quebram a cabeça uma vez na vida, ao descobrir sua maneira. Não posso imaginar, por exemplo, o meu caro Ledo Ivo lutando entre um poema e outro poema, ou entre um romance e outro romance. Você sim. Agora, eu pergunto (e nessa pergunta, dada a inutilidade do meu latão, pode haver alguma ajuda): seria v. capaz de continuar escrevendo sem risco de perder a cabeça? É alguém capaz de jogar 'poker' sem dinheiro? Sem arriscar? Estou certo que não. Agora, eu pergunto ainda: serão de maldizer êsses momentos de desespero e pessimismo que nos obrigam a começar a cada vez, cada livro ou cada poema? Apesar de desagradáveis - eu os atravesso desprezando-os, pintando de feio o ofício de escrever e a escrita - não terão êles uma utilidade? O toureiro não necessita êsses vazios para ter em que quebrar a cabeça, com que começar. Porque o touro se encarrega disso.

Desculpe-me v. que eu tenha, mais uma vez, saído pela tangente. Releio o que escrevi e me envergonha: a insignificância e a superioridade (não é bem a superioridade: é antes êsse ar de tranquilidade aconselhadora que me irrita nos curas) dessas coisas que eu disse. Para não deixar sua carta sem uma resposta imediata, mando-a assim mesmo.

Fico esperando o côro dos anjos. Você me fala dele tão fabulosamente que minha expectativa aumenta. Estou certo de que v. gostará dele, quando impresso num bom papel.

Ando, por mim, numa enorme preguiça. Tenho planejado agora, com alguns amigos catalões, uma revista clandestina catalã brasileira. Não sei bem como será. Mas desde que a polícia fechou a que eles publicavam aqui, quero fazer alguma coisa de propaganda da cultura dêles junto aos intelectuais brasileiros. Farei de vocês destinatários obrigatórios da coisa.

Lembranças nossas aos Telles Ribeiro E abraços afetuosos para Maury e v.

(assinatura)

_ Reli mais uma vez sua carta. Vejo que não a respondi. Que pena não ter ainda uma palavra escrita de meu Como e porque não sou romancista...

_ Não sei como o Ledo leu a Cidade Sitiada. Se não me engano de alguma palavra, o que êle me escreveu about foi: "Clarice mandou um romance-de-fechar-o-comércio-da-Rua-Goncalves-Dias-às-cinco-horas-da-tarde". Não acha v. que por debaixo dessa expressão tão alagoana estão uma porção de formidáveis adjetivos?

J.C.

11 Abr

Henry Miller

Entrevistador: Gertrude Stein diz que viver em Paris apurou o seu inglês, pois que ela não usava seu idioma na vida cotidiana. Isto fez dela a estilista que é. O fato de morar em Paris exerceu o mesmo efeito sobre o senhor?

Miller: Não exatamente, mas percebo o que ela quer dizer. Claro que eu falava muito mais inglês do que Gertrude Stein, quando morava lá. Todavia estava, o tempo todo, saturado de francês. Em outras palavras: falava menos francês. Ouvir diariamente outra língua aguça nosso próprio idioma, faz com que se percebam sombras e nuances de que jamais se suspeitou. Ademais, há um ligeiro esquecimento, que faz com que se ansieie por recapturar certas frases e expressões. A gente torna-se mais consciente de nossa própria língua.

Entrevistador: O senhor, em alguma ocasião, teve algo a ver com Gertrude Stein ou com as pessoas que a cercavam?

Miller: Não, nada, absolutamente. Jamais a encontrei, não, nada sabia que dissesse respeito ao seu grupo. Naverdade, eu pouco sabia a respeito de qualquer grupo, pode-se dizer: Fui sempre um lóbo solitário, sempre contra grupos e ambientes e seitas e cultos e ismos e coisas semelhantes. Conhecia vários surrealistas, mas jamais pertenci ao grupo surrealista ou a qualquer outro.

Klee:

"Os quadros nos olham, disse Paul Klee na conferência famosa que realizou em Janeiro de 1974, quando fez uma exposição de suas obras em Lâna. O teórico tem sempre em sua pessoa um antagonista poderoso: o místico. Conciliá-los, uni-los no esforço criador, tal foi o alvo que ele perseguiu com tenacidade até a morte. A conferência de Lâna foi, de algum modo, seu Discurso sobre o Método. A maneira de Kandinsky, trata dos aspectos mais abstratos dos problemas da criação. Publicada a conferência em 1945, com o título de Sobre a Arte Moderna, teve profunda repercussão."

Klee começa por uma confissão: teria preferido considerar antes de tudo as fases do processo criador que se desenvolvem no subconsciente, isto é, pôr a ênfase sobre o conteúdo da obra. Mas isso significaria o desconhecimento de que a maioria dos espectadores tem mais familiaridade com o conteúdo da obra que com o seu aspecto exterior. Sente-se obrigado a abordar a questão da forma. "Vamos dar juntos uma espiada no atelier do pintor..." E prossegue Klee:

"Finalmente deve haver um terreno comum aos artistas e aos outros, onde é possível um encontro entre os dois, sem que o artista seja sempre considerado como um fenômeno de exceção. O artista é um ser que, sem que lhe tenham pedido opinião, foi, como vocês, jogado num mundo confuso e que, como vocês, deve, bem ou mal, acomodar-se nele. Ele só se distingue por um único traço: sai da situação pelos seus próprios meios e, por isso, pode, talvez às vezes, ser mais feliz que o não-criador, que permanece estranho em relação ao ato de criação real e liberadora..."

"Permitam-me", continua Klee, "recorrer a uma parábola, a parábola da árvore. Tomemos um artista bastante bem orientado no mundo e na vida, à altura de organizar fenômenos e experiências. Esta orientação nas coisas da natureza e da vida, essa organização complexa, de múltiplas ramificações, eu gostaria de compará-la às raízes da árvore. De lá sobe a seiva para o artista a fim de atravessá-lo e ao seu olho: ele assume portanto a função do tronco. Pressionado e agitado por esse fluxo poderoso, ele transmite à sua obra o que viu. E a obra, como a copa da árvore, se desdobra no tempo e no espaço. Ninguém exigiria da árvore que ela formasse sua copa à imagem de suas raízes... É claro que, nos domínios diferentes, as diversas funções terminam necessariamente em diferenças consideráveis. Mas querem proibir o artista de se separar de seus modelos. Até acusam-no de impotência ou de falsificação voluntária. Ora, como a árvore, ele não faz senão recolher e transmitir as forças surgidas das profundezas. Nem servir, nem dominar, somente transmitir. Ele tem, pois, uma função verdadeiramente modesta. Ele próprio não é a beleza da copa, ela só faz passar por ele..."

Até suspeita de esquizofrenia

Em fevereiro de 1940, alguns meses antes de sua morte, Klee aceitou expor suas obras em Zurique. A crítica acolhe muito mal esta manifestação magnífica.

"Quando vi Paul Klee pela última vez, no seu apartamento em Berna, senti nele" - diz madame Carla Giedion-Helcher - "apesar de manter sua atitude habitual de calma e de impassibilidade, uma certa agitação interior. Falou-me da agressão da imprensa suíça. A grande exposição em Zurique, a abundante colheita dos sete últimos anos em Berna tinham provocado toda espécie de ataques e mal-entendidos. Um crítico ousou mesmo falar de esquizofrenia. Klee me pareceu exasperado pelas críticas da imprensa que ameaçavam - teria ele - influir perigosamente na sua vida na Suíça, incomodando-o e até comprometendo o sucesso de suas gestões junto às autoridades quanto à sua naturalização. Só o notei quando lhe respondi aturdidamente que essas críticas destinadas a divertir o público, também provocavam grosseiras alusões a uma anomalia intelectual, e que eu não consideraria o caso senão do ponto-de-vista da sensibilidade pura. Ele não prestou atenção a esse aspecto da questão. Estava acima disto. Limitou-se a notar secamente que a suspeita de esquizofrenia sem dúvida não encorajaria as autoridades a lhe dar autorização de residência. Klee, que iria morrer algumas semanas mais tarde em Locarno-Muralto, tinha razão. O país de sua mãe e de sua juventude, o país cuja língua ele falava - mesmo quando vivia na Alemanha só empregava o mais autêntico dialeto de Berna - não devia jamais tornar-se oficialmente sua pátria."

Amigo,

Ouca-me pois quero falar. Desejo explicar a você -

que deve ter ficado surpreendido - por que não fui ao encerramento da exposição de gravuras de Maria Bonomi. Exposição esta a que eu daria como título geral: Exposição Água. Se bem que Maria tenha, entre outras, exposto uma série impressionante sobre o terror e nesse caso também poderia ser chamada Exposição Terror.

A exposição atraiu uma multidão que precisava de uma verdade. E nesta se abeberou até sentir-se saciada e plena. As gravuras de Maria são tocáveis e no entanto delas emana, como um véu o inefável. Mesmo no NAM Maria improvisou um atelier e na frente dos visitantes fazia matrizes e gravava. O trabalho criador é tão misterioso que se podem ver os processos se elaborando e no entanto continuarem no seu mistério.

Não fui ao encerramento porque estava tão cansada - mas tão cansada que só podia fazer uma coisa: deixar-me cair na cama e dormir. E resolvi que merecia ir para fora do Rio dormir por assim dizer uma semana. Meu subconsciente estava exausto, de tanto ser mexido, e sobrecarregado por eu ter caído - sem o ter provocado, - no chamado tumulto criador: não conseguia mais parar de escrever. Eu dava, dava e dava como sangue irrompe de uma veia seccionada. Estava também machucada e o meu bico de água se partindo. Pretendia, quando refeita, de novo levantar-me e ter o impulso para um novo vôo talvez de água, quisera eu.

É que a idéia de Água de Maria Bonomi me persegue.

A água de grandes asas abertas e de longo bico achemo de marfim - pois é o que vejo na sua abstração - por um instante imobilizada. O suficiente para que Maria pudesse lhe capturar a imagem majestosa e projetá-la na solidez maciça de madeira, matéria-prima assaz nobre.

Imagino Maria no seu atelier usando as mãos - instrumento mais primitivo do homem. Com suas belas mãos potentes é que pega os instrumentos e imprime a hercúlica força humana do espírito, cortando e alisando e entalhando. E pouco a pouco os dormentes sonhos de Maria vão se transmitindo em madeira feita forma. Esses objetos são tocáveis e por assim dizer estremeríveis. E delicados no seu grande vigor aniquilável. Objetos insólitos que por vezes clamam e protestam em nome de Deus contra a nossa condição, que é dolorosa porque existe inexoravelmente a morte.

Meu amigo, há entre Maria Bonomi e eu um tipo de relação extremamente confortador e bem lubrificada. Ela é eu e eu é ela e de novo ela é eu. Como se fossemos gêmeas de vida. E o livro que eu estava tentando escrever e que talvez não publique corre de algum modo paralelo com a sua xilografia. Inclusive o ela-eu-eu-ela-eu é devidamente e publicamente registrado e lacrado pelo fato de eu ser madrinha de batismo de seu filho Cássio. Maria escreve meus livros e eu canhestramente talho a madeira. E também ela é capaz de cair em tumulto criador - abismo do bem e do bem e do mal - de onde saem formas e cores e palavras.

Vi as matrizes. Pesada devia ter sido a cruz de Cristo se era feita desta sólida madeira compacta e opaca e real que Maria Bonomi usa. Nada sei sobre o exercício interior, espiritual de Maria até que nasça a gravura. Desconfio que é o mesmo processo que o meu ao escrever alguma coisa mais séria do que a seção dos sábados, mais séria no sentido de mais funda. Mas que processo? Resposta: mistério.

Disse-me Maria que escolhesse uma gravura para mim. E eu - ingenuizada por um instante - pedi logo o máximo: não a gravura mas a própria matriz. E escolhi a Água. Foi depois que me dei conta do muito que havia pedido e assustou-me a própria audácia: como é que eu havia ousado querer esta enorme e pesada jóia de madeira de lei? Arrependi-me imediatamente. Vi que não era merecedor de possuir tanta e tal vitalidade na minha sala. Mas Maria insistiu em atender o meu anterior desejo ambicioso. Pedi-lhe então que pelo menos guardasse o objeto de arte. Até que chegasse o momento que eu esperava atingir em que me sentiria pronta para receber a matriz e pendurá-la na parede. E então chamaria pessoas para comemorarmos a Água.

Mas quando voltei do lugar onde tinha ido dormir - eis que vejo surpresa na sala a própria Água. Foi um choque de magnificência. Eu ainda não merecia, mas ela estava não (sic) bela que pensei: os que não merecem talvez sejam os que mais carecem.

A matriz grande e pesada - dá uma tal liberdade à sala! É que Maria Bonomi gravou a íntima realidade vital da água e não sua simples aparência.

Convido desde já meus amigos para virem ver. Está bem na entrada da sala, e com luz especial para serem notadas as saliências e reentrâncias da escura madeira intada. É como se eu estivesse sentindo a constante e subjetiva presença de Maria em casa. Fiquei feliz.

Sua

Clarice.

Vi os quadros de Darel. Parece-me que seus quadros seriam mesmo, de quando se dorme - são transportados para a tela. As cidades instantâneas que ela cria e que pareciam desprovadas, os seres humanos amagados pela máquina - e tudo isso na atmosfera penumbrosa do sonho, um realismo que não reconhecemos como se fosse mesmo o sonho. Reflexo e paradoxo matizam a obra de Darel. Como se fossem um só estas duas palavras - só Darel sabe, porque ela vive os seus sonhos, não como sonho trivial, mas como um sonho. Quem habita as enormes cidades, então: o próprio Darel que sonha e idealiza? Sonhar e realizar são o ideal de um homem, de uma mulher. De Darel há uma preocupação com a totalidade dos humanos na sua plenitude. O choque impalpável do invisível com a máquina. As cidades nascem como uma ou outra janela de luz acima de estufas que elas são habitadas. Desconhecido ou não, trata-se de um grande artista e, tenho que falar no supervalente mistério de sua obra.

Quanto a Darel, ele próprio, trata-se de um homem moço que irradia a serena alegria dos que se realizam.

Zu sabia que ele tinha sido psicoanalista e que não se incomodava de falar no assunto. Ora, acredito que este assunto interessa a muitos, inclusive a mim. De modo que transmito aqui a nossa conversa a respeito.

Perguntei-lhe por que procurara um analista. Respondeu-me que tinha fortes dores de cabeça e, de um modo geral, sentia todos os seus órgãos afetados. Em suma, era hipocôndrico. Via-se diante de um grande problema existencial: profunda angústia, por exemplo. Então recorreu a um tratamento analítico.

Depois de um tempo de análise obtive não só novo relacionamento com sua família, mas um relacionamento mais fluente com todas as pessoas e principalmente uma compreensão maior do próprio mecanismo interior.

Hoje, para mim, a coisa mais importante do mundo é me qualificar plenamente como artista. Evidentemente, um vanguardismo. Quanto ao amor, este tem uma infinidade de graus. A pessoa que só conhece uma forma de amar tem um conhecimento limitado da relação ao amor.

- O que é que você esperava da análise?

- No fundo, eu esperava uma coisa: a eliminação da dor. Esperava que o analista resolvesse todos os meus problemas e fizesse algo que posso resolver-lhe sozinho.

- Darel, dói muito quando o analista mexe em coisas já doloridas?

- O analista não mexe em coisas doloridas. A pessoa em análise é uma lâmina quente, e quando o analista reflete, como num espelho, essa imagem que não desconhecemos.

- A impressão do povo é que a análise trata sobretudo de sexo.

- A pessoa em análise está inteira e, evidentemente, analisa-se também a parte sexual.

- Você imagina que será, depois da análise, uma pessoa pronta a viver ou uma pessoa perfeita?

- Uma análise nunca pára de ser feita. Quando já não se necessita de um analista, a pessoa tem o espírito da análise projetado e a luta continua com uma diferença: a vida deixa de ser uma aventura incômoda.

- Todas as pessoas devem fazer análise?

- Não. Existem pessoas com portões de percepção que resolvem seus problemas sem ajuda de analista.

Darel em seguida falou-me do começo da análise. Relacionava-se maravilhosamente com todos. De um e outro modo depois, a possibilidade de ter algo resolvido. Esse período de desajuste no início de análise pode destruir de forma irremediável certos tipos de relações implantadas em grande dose de conflito, mas a realidade é que ela não sabia viver de outra maneira.

- Você teve medo de, analisando-se, perder seu poder criador?

- O artista não carrega uma cruz. O homem neurótico, artista ou não, sofre mais do que o neurotizado.

- Você acha, como alguns dizem, que todos os artistas são neuróticos?

- Não.

- O que é ser neurótico?

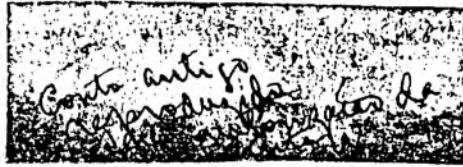
- Não creio em qualquer de neuroticidade. Quando verificamos construtores de impérios que, sem a menor dúvida, são grandes neuróticos. Sua pergunta me desconcerta um pouco, porque não sei se realmente a parte mais de uma pessoa está afetada de parte do outro, no ato de criação. Acho que não.

Jorge Luís Borges

De seu livro "El Hacedor", um epílogo: "Queira Deus que a monotonia essencial desta miscelânea (que o tempo compilou, não eu, e que admite trechos passados que não me atrevi a emendar, porque os escrevi com outro conceito de literatura) seja menos evidente que a diversidade geográfica ou histórica dos temas. Dos livros entregues à imprensa, nenhum, creio, é tão pessoal como esta desordenada selva de variada leitura, precisamente porque é farta em reflexões e interpolações. Poucas coisas me ocorreram e muitas terrei lido. Melhor dizendo: poucas coisas me ocorreram mais dignas de recordar que o pensamento de Schopenhauer ou a música verbal da Inglaterra.

Um homem se propõe a tarefa de esboçar o mundo. No decorrer dos anos povoa um espaço com imagens de província, de reinos, de montanhas, de baías, de navios, de ilhas, de habitações, de instrumentos, de astros, de cavalos e pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu próprio rosto."

3



Eu e Jimmy

FOLHA DE MINAS G. H.
Conto de CLARICE LISPECTOR

1913
24/12/44

LEMBRO-ME ainda de Jimmy, aquele rapaz de cabelos castanhos e despenteados, encoberto um crâneo alongado de rebelde nato. Lembro-me de Jimmy, de seus cabelos e de suas idéias. Jimmy achava que nada existe de tão bom quanto a natureza. Que se duas pessoas se gostam nada há a fazer senão amarem-se, simplesmente. Que tudo é mais, nos homens, que se afasta dessa simplicidade de princípio do mundo, é cabotismo, é caputina. Se essas idéias partiam de outra cabeça, eu não toleraria ouvi-las sequer. Mas havia a desculpa do crâneo de Jimmy e havia, sobretudo a desculpa de seus dentes claros e de seu sorriso limpo de animal contente. Jimmy andava de cabeça erguida, o nariz espetado no ar, e ao atravessar a rua, pegava-me pelo braço com uma intimidade muito simples. Eu me perturbava. Mas a prova de que eu já estava nesse tempo imbuída das idéias de Jimmy e sobretudo do seu sorriso claro, é que eu me reprecindia essa perturbação. Pensava, descontente, que evoluiria demais, afastando-me do tipo padrão — animal. Dizia-me que é fútil corar por causa de um braço; nem mesmo de um braço, de uma roupa. Mas esses pensamentos eram difusos e se apresentavam com a coerência que transmito agora ao papel. Na verdade, eu apenas procurava uma desculpa para gostar de Jimmy. E para seguir suas idéias. Aos poucos estava me adaptando à sua cabeça Alongada. Que podia eu fazer, afinal? Desde pequena, tinha visto e sentido a predominância das idéias dos homens sobre as das mulheres. Mãe antes de casar, segundo tia Emília, era um foguete, uma ruiva tempestuosa, com pensamentos próprios sobre liberdade e igualdade das mulheres. Mas veio papai, muito sério e alto, com pensamentos próprios também, sobre... liberdade e igualdade das mulheres. O mal foi a coincidência da matéria. Houve um choque. E hoje mamãe cose e borda e canta ao piano e faz bolinhos aos sábados, tudo pontualmente e com alegria. Tem idéias próprias, ainda,

mas que resumem numa: a mulher deve sempre seguir o marido, como parte acessória segue a essencial; a comparação é minha, resultado das aulas dos Cursos de Direito. Por isso e por Jimmy, eu também me tornei aos poucos natural. E foi assim que um belo dia, depois de uma noite quente de verão, eu que dormi tanto como nesse momento em que escrevo (são os antecedentes do crime), nesse belo dia Jimmy me deu um beijo. Eu previra essa situação, com todas as variantes. Desapontou-me, é verdade. Ora, "isso" depois de tanta filosofia e delongas! Mas gostei. E daí em diante dormi descaçada; não precisava mais sonhar. Encontrava-me com Jimmy na esquina. Muito simplesmente dava-lhe o braço. E mais tarde, muito simplesmente scarciava-lhe os cabelos despenteados. Eu sentia que Jimmy estava maravilhado com o meu aproveitamento. Suas lições haviam produzido um efeito raro e a aluna era aplicada. Foi um tempo feliz. Depois fizemos exames. Aqui começa a história propriamente dita. Um dos examinadores tinha olhos suaves e profundos. As mãos muito bonitas; morenas. (Jimmy era claro como um bebê). Quando me falava, sua voz tornava-se misteriosamente aspera e morna. E eu fazia um esforço enorme para não fechar os olhos e não morrer de alegria. Não houve lutas íntimas. Dormi pertrava-me com o examinador à tarde, às seis horas. E encontrava-me sua voz, falando-me de idéias absolutamente não-jímlecas. Tudo isso envolvido de crepusculo, no jardim silencioso e frio. Era eu erético absolutamente feliz. Quanto a Jimmy, continuava despenteado e com o mesmo sorriso que me esquecera de esclarecer a Jimmy a nova situação. Um dia, perguntou-me por que andava eu tão diferente. Respondi-lhe risonha, empregando os termos de Hegel, ouvidos pela boca do meu examinador. Disse-lhe que o primitivo equilíbrio tinha-se rompi-

do e formará-se um novo, com outra base. É inútil dizer que Jimmy não entendeu nada, porque Hegel era um ponto do fim do programa e nós nunca chegamos até lá. Expliquei-lhe então que estava apaixonadíssima por D..., e numa maravilhosa inspiração (lamentável que o examinador não me ouvisse), disse-lhe que, no caso, eu não poderia unir os contraditórios, fazendo a síntese hegeliana. Inútil a digressão. Jimmy olhava-me estupidamente e só soube perguntar: — E eu? Irritei-me. — Não sei, respondi, chutando uma pedrinha imaginária e pensando: ora, arranje-sei, nós somos simples animais. Jimmy estava nervoso. Disse-me uma série de desaforos, que eu não passava de uma mulher, inconstante e borboleta como todas. E ameaçou-me: eu ainda me arrependerei dessa mudança subitã. Em vão tentei explicar-me com as suas teorias: eu gostava de alguém e era natural, apenas; que se eu fosse "avoluida" e "pensante" começaria por tornar tudo complicado, aparecendo com conflitos morais, com bobagens da civilização, coisa que os animais desconhecem em absoluto. Falei com uma eloquência adorável, tudo devido à influência dialética do examinador (ai está a idéia de mamãe: a mulher deve seguir... etc.) Jimmy, pallido e desfeito, mandou-me para o diabo, a mim e às minhas teorias. Criticou-me nervosa, que não eram minhas, essas maluquices e que, na verdade, só podiam ter nascido de uma cabeça despenteada e comprida. Ele gritou-me, mais alto ainda, que eu não entendera nada do que então me explicara com tanta bondade: que tudo comigo era tempo perdido. Era demais. Exigi uma nova explicação. Ele mandou-me de novo ao inferno. Sai confusa. Em comemoração, tive uma forte dor de cabeça. De uns restinhos de civilização, surgiu-me o remorso. Minha avó, uma velhinha amavel e lucida, a quem contei o caso, inclinou a cabecinha branca e explicou-me que os homens costumam construir teorias para si e outras para as mulheres. Mas, acrescentou depois de uma pausa e um suspiro, esquecem-nas exatamente no momento de agir... Retruquei a vovó que eu, que aplicava com exatidão a lei das contradições de Hegel, não entendera palavra do que ela

disse. Ela riu e explicou-me bem humorada: — Minha querida, os homens são uns animais. Voltávamos, assim, ao ponto de partida? Não achei que esse fosse um argumento, mas consolei-me um pouco. Dormi meio triste. Mas acordei feliz, puramente animal. Quando abri as janelas do quarto, e olhei o jardim fresco e calmo nos primeiros fios de sol, tive a certeza de que não há mesmo nada a fazer senão viver. Só continuava a me intrigar a mudança de Jimmy. A teoria é tão boa!

Acá, por V. não tem dan nenhuma bola e digo
que o avião no pulso mesmo. Avião que ~~o~~
o homem quer ir por que n ~~o~~ bemos vchem
cruzeiro na mão. Você sabe o que passar
no Recife, há muitos anos, ~~o~~ com ~~o~~ v'lho
sendo ~~o~~ numa exposição de pintura
de Cícero Dias?

O velho: que significa este quadro?

Cícero: Uma partida.

O velho: Uma partida de quê?

Cícero: Uma partida de trem.

O velho: Uma partida de tênis?

Cícero: Isto mesmo. Uma partida de tênis.

Gostaria muito de ler essa novela. Espero
que V. me mande um exemplar, ou me envie
a publicação para que pode tal de abste-lo no
Rio.

Agora: V. us tem razão de ~~o~~ falar
em meu tom de brincadeira e respeito de seus
livros. V. sabe perfeitamente que souve a minha
pura de autor brasileiro atual que eu gostava
de escrever. Mas digo que V. souve os motivos
romances que eu gostava de escrever, por dois mo-
tivos: a) porque não veio que o romance seja
meu livro de expens, etc, etc. (critica já disse
tudo com V., há tempo); b) porque sou um
sujeito tão envolvido por "circunstâncias" montajé,
arquitectura literária, etc, (critica que também
já conversamos), que provavelmente construiria mais

o romance (do que V.): não vai mais uma
critica, mas o reconhecimento de que a crítica
critica por causa real. E, etc, etc. Avião que
ninhum A romance brasileiro em um livro
além do destino e do de Zé Duz (isto último
é bastante conhecido por quem brincar, etc, etc).
Ainda aqui, há pouco tempo, voltei a ler pelo
em um livro. É mais velho e muito porque
nunca "pouco" sorte de haver o primeiro,
como souve o celebrad autor de Caporale
e o terceiro porque de o meu exemplar por
aquele habu: que Beata ~~o~~ começa
a fazer.

E este mundo com me literatura: por
fim barão e outro que V. ia entregar ao
financiado ideal? Ficarei no nada? Há ou não
operários? Porque V. não o oferece ao time
olímpico? Se V. quiser posso escrever a arte
(em o fim, também, por apenas a crítica

~~o~~ forte que V. têm em todos d.
Alcides. É um ótimo sujeito. Estou a
vir à espera dele. Ele havia d'is que de
USA viria à Europa e, de Europa, aqui
as circunstâncias ibéricas. Mas ainda sou um
tímido dele e os v'os pouco me talu de
já esteja de volta para o Carnaval do
Recife.

agora uma pergunta: Você receberá um

1880

3

live, seus dife, seus caeteras de Cursado, etc.
E sobretudo me deixa em Sevilla. Agora: tem
muito trabalho. O trabalho puxa demais pela
cabeça, e preciso de estudar história, ler livros,
procurar livros, etc. e ficar em péssimo humor. Em
segunda-feira, o trabalho não tem hora. Posso
passar ~~o~~ dias sem trabalhar, mas posso também,
como nestas últimas semanas, ficar dias e
dias mergulhado entre documentos, gostando-me
intelectualmente, em eles. Meus planos, ao vir
para cá, ~~era~~ de escrever o máximo de
poesia — quase diariamente. Mas pôde
cabeça? Tenho coisas começadas e muitas coisas
concluídas. Mas não estou tendo todo o tempo
que imaginava.

Quanto ao assunto de union colleges, e
muitos não pelas. Afinal são assim por que são
colleges, isto é, diplomatas. E afinal não de-
vem pelas muito mal do colleges... São
melancólicos da causa e de um estúpido modo
que tem de levar.

Vs. emborrem alguma coisa de romance
do Tracy's Caster? Ele me escreveu, umas ou
duas vezes, falando dele: mas muito pelo
alto o famoso Ercot, em quem me fui
encontrar em Madrid, é de penaflex para
Buenos Aires, me disse que está concluído mas
que ninguém o viu nem o seu pai. Nessa

milha dele? Estou em um momento de

Prm, pelo por aqui. Canelon e bus. Mas
visto do lado de voce casem por carta
com um individuo de letra que a
minha deve ser tal causati no mundo
encontra com um gago

Levamos umas. Still perfume so
vs sabem o nascimento de Isabel, que
foy 7 anos a 31 de janeiro. Acho que
sabem, vs sabem?

afirmação a hora d

MAS

Quando Cláudia e Tracy,
hoje me lembrei de que a casta de Cláudia
está na minha sem resposta e, recordo-a, vi que ela
estava muito inquieta com meu tratamento em Monte
Carlo (inquieta ou cética?). Eis o que passou: estava
sempre em tratamento. Aqui em Marselha li um
livro de um médico francês radicado em Monte Carlo
que dizia sobre neuralgias com toques no simpático
(através do nariz). Como Marselha, o inverno, a péssima
casa em que estava, etc, me estavam deixando ainda
mais deprimido, fui tentar o tal tratamento. Fiquei três
semanas, fiz tudo o que tinha de fazer, mas a dor de
cabeça não se abalou por isso. Nem pelas paliações
do Colé d'Azur, que apareceu pela primeira vez
samente. Deles - da Côte - pelo menos estou livre:
liquidei-a e já não terei de voltar lá. Porém: isso
foi o que aconteceu. Agora, como a dor de cabeça con-
tinua pior que nunca, estou com vontade de ir
a Genebra, por este mês, tentar a última solução:
abrir a caixa craniana e cortar o feixe de
Gasser. O Dr. de Almeida Rodrigues já me anunciou
médicos e tudo. E' só ir para que esteja. "Milen-
bras" estão fazendo exercícios espirituais para criar
coragem.

Marselha é uma droga. Mas há uma semana
que me mudamos e como a ideia é boa meu mo-
ral começa a se levantar. Aqui, o diabo não é

meu. Nem o clima weather nem o clima climate.
O dadas é me, para quem vem de Sevilha, Ma
ilha fog o mesmo efeito de Londres a quem ~~vem~~
para lá from Barcelona. E está, para os pau
sados difícil me austerar à ausência de Sevilha
Ainda falando de mim: dentro em breve já
sair um novo livro, Quaderna. Ele estará a Cabra
e as Paisagens em cupim, que lhes mandei de
Sevilha e sobre as pais vs. mantive um ed
cado silêncio. Quando sair, mandarei um exemplar
está claro. Talvez seja o mesmo meu que fiz e em
gr' estar em tempo de entrar na idade da atenuação
me, não sei se ainda conseguirei ^{o mesmo} / nível. Bom,
de mim e' tudo. O mesmo e' Stella bem, com aq
vide física e esquecido mental que vs. conhecem
é um feliz equilíbrio para o temperamento
notício do pai.

É de vocês? É da veia no pulso? Soube p
a uma grande crise editorial no Brasil. O Autor
Pedro de livros de Portugal, que vai editar Quaderna
~~reusado~~ recusado pelo José Olímpio, me escreve que ha
n editores grandes estão em poucos. Têm devolvid
centenas de livros. O Otto Lara me escreve dizem
a mesma coisa. Se não me enganar, a civilização
moleira tinha aceitado a veia no pulso, mas é
É que notícias há? É a edição aumentada de
os contos?

que com é escrever literatura no Brasil. Eu
que o melhor ... não fazer mais nada. No Brasil

Não se entende escrever em jornal. Não era, com ^{ap} excep-
 ção, imprevisível, ~~em~~ frequentemente, ~~me~~ a literatura
 nacional. Às vezes, fico pensando em estas coisas que
 a opinião de escrever: ensaios (não artigos de jornal),
 viagens, ~~para~~ etc.; prosa, poesia. E de repente me lem-
 bro de que é muito pouco em de escrever e não pu-
 de. Inmediatamente desisto. Escrever parecia ter, pelo
 menos, a vantagem de que é possível sempre se fazer
 uma edição ~~de~~ limitada, ~~de~~ barata, e até mesmo
 mimeografada. Mas a pena já me dá mais cara e os
 diplomatas poderiam nos permitir o livro de memórias
 e ensaios para amigos.

Que é que há de bom por aí? Um velho
 amigo de Seattle me ~~o~~ regalei com literatura
 americana e inglesa. Há ali uma casa americana e
 um Instituto Britânico com boas bibliotecas dos países
 e era um grande populoso. Aqui, desde que che-
 gai me me impus ler francês. Cada dia fal-
 so "mais malamente" os idiomas estrangeiros e se
 vane em francês lendo inglês, estes já não
 nos circunscrevem cercam todos. Então apercebi-me
 para entender melhor estas coisas que ^{me} havia lido
 da raiva: Giono, por exemplo, ~~me~~ ^{está} ~~então~~ ~~de~~ ~~quando~~.

Que é que devo fazer em Pierre de Lescuré?
 Creio que o melhor é esperar uma viagem a Paris
 para procurar-lo, não acha? Um de escrever estas
 coisas serve para dar a ele trabalho de responder.

Pelo que parece você ficará mesmo um E.F.
 U.V. e seis anos. É uma pena (para mim)

proprio in significacione per talia iam non est unum verum
nisi unum. Certamente unum est deus contra
quod Avicenna est contra unum amicum hanc
vita.

Et cum dicitur notitia, in oculis
est velle velle et non notitia de aliis
et dicitur.

hanc et aliter aliter p. vobis.

In
NS Calceal

ISULADO GERAL DO BRASIL

BARCELONETA

Prezada Cláudia,

meu querido para me estar no lugar da minha
 felicidade. Mas, em uma carta anterior eu já não lhe
 escrevi. Mas, em meu primeiro haicete era de
 de uma parte, e por isso ^{aquele} um ponto
 de uma atitude até ~~esse~~ aquela
 do haicete a meu o pedir
 não me lembro — para que essa pessoa
 de que material de que era feito. Com
 a verdade; se v. me pergunta
 não por quem a verdade,
 não nada, com essa que não
 apenas porque desconfiava,
 de sua capacidade de entender o me-
 de um dia em que depois de lhe ex-
 no Rio, naquele café perto do cinema Odem, — todos os
 em v. me comentar: — "É a ado-
 cência?"

Você compreende portanto que minha recusa não
 de ser válida para Você. Você viu tão rapidamente
 verdadeiro sentido de minha disciplina — ao dizer
 uma frase — que é impossível que não tenha pensado
 nela e a tenha superado. Compreende o que eu
 não dizer?

Beleza, etc

mas por v. me diz sobre literatura — ou melhor:

contra a literatura — me parece ~~sub-estático~~. Há duas
 espécies entre as pessoas que escrevem: as que se jogam
 a cabeça, e as que jogam a cabeça sem cada lance que
 escrevem, e as que se jogam a cabeça uma vez a
 vida, ao descobrir sua maneira. Não posso imaginar,
 exemplo, o meu caso sendo lido ~~entre~~ entre um país
 e outro país, e entre um romance e outro romance
 Você sim. Agora, eu pergunto (e nessa pergunta, dada
 a inutilidade do meu latão, pode haver alguma ~~coisa~~
 ajuda): seria v. capaz de continuar escrevendo sem
 risco de perder a cabeça? É alguém capaz de jogar
 "poker" sem diabinos? Sem ariscar? Estou certo que
 não. Agora, eu pergunto ainda: serão de mal-dizer esse
 momento de ~~despê~~ despê e persistir em que nos o
 ganham a começar cada vez, cada livro em cada país
 Apesar de desagradáveis — em os atravesso ~~desprezíveis~~
~~desprezíveis~~ pintados de feio o ofício de escrever e a
 vida — não terão eles uma utilidade? ~~Desprezíveis~~
~~Desprezíveis~~ toureiros não necessita ~~em~~ ~~coisas~~ ~~para~~ ~~para~~ vari
 para ter em que ganhar a cabeça, ~~to~~ com que começar
 Por que o touro se encoraja disso.

Desculpe-me v. por eu terha, mais uma v.
 saída pela tangente. Releio o que sou e me ~~so~~
 eu engouha: a insignificancia e a superinidade (não
 é bem superinidade: é antes êne de ~~de~~ de traço
 lidade acurelhada que me irrita nos curas) de
 como me eu dire. Para não deixar sua carta

sem uma resposta...
fio...
tala dele...
aumenta. Esta...
Impresso num bom papel

tudo, por...
Tenho planejada...
uma revista clandestina catalã...
se bem como...
a que eles publicam aqui...
coisa de propaganda da cultura...
intelectuais, honreiros. Falei de...
destinatários obripetivos da...

seu...
E um...
e v. Cubral

- Reli mais uma vez...
nad a...
uma palavra...
porque for romancista...

- Nad sei...
nad me...
me...
mauce-de-pelher-o-comencio-da-rua-frucales-Dia
as-cinco-horas-da-tarde
adjetivos? J.C.

Pregada Clarice,

sua resposta foi "próximamente" desanimadora mas, no fundo, animadora. Foi lamentoso e não começar com alguma coisa tua. O próprio Manuel Bandeira, de quem estou fazendo os versos de circunstância, me havia escrito: "Se tua impressora começa com Clarice Lispector, que melhor começo pode desejar?" Você há de empreender, portanto - apesar de que, por meu lado, compreendo seu escriptulo - o que vela, i. e., em sua resposta, em seu seu envelope vazio, houve de desanimador. Agora, só me resta esperar que sua promessa se cumpra alguma dia, e que seus belos romances deixem tempo para essas coisas portáteis que pretendo imprimir.

Junto lhe mando uma prova em papel de avião da portada do meu livro de poemas. Há-de haver quem a encontre como aquelas lojas da rua Larga, no Rio, - todas as mercadorias penduradas na porta. Entretanto, não posso negar que estas portadas cheias de palavras me agradam pelo seu ar antigo, de livro do século XVII e XVIII. O título geral do livro ia ser Psicologia da Composição, nome de um das partes. Mas depois me veio algum impulso antigo de mouro e compus a portada com o anúncio completo de toda minha pobre mercadoria.

Quise por imprimir meu livro por uma razão simples: meus primeiros contactos com a "impressã" propriamente dita foram desanimadores. Certei a aceitar a mão e para que o livro do Manuel, que estava em máquina, não fosse prejudicado, coloquei o meu. Você verá, quando o receber, alguns defeitos de impressã. Foi agora compreendi a superioridade que numa tipografia os impressores se arrogam sobre os tipógrafos e os outros. É, infelizmente, a mais difícil de todas as tarefas, trabalhar numa boa impressã.

CONSULADO GERAL DO BRASIL

Estou em entendimentos com o Lauro Escorial - e este com o Antonio Landido, de S. Paulo - para fazerem uma revista trimestral, chamada ANTOLOGIA (dístico: PLVS E' LIRE QUE LIRE, Paul Valéry). Será uma revista minoritária, de 200 exemplares, distribuída a pessoas escolhidas pelos diretores. Não terá programa formulado, não dará nenhuma bola à chamada vida literária, não terá reser, nem de cinema, nem de livros, nem de nada. Qualquer coisa fora do tempo e do espaço - um pouco como nós vivemos. O fim verdadeiro da revista será o de começar a escolher o que presta de todos nós. Qualquer coisa como um balanço de antes do fim do ano, um balanço dos pareceres que nós todos somos. Que acha você? Um momento, pensei em fazer uma revista para os escritores brasileiros de fora do Brasil. Mas um certo aspecto itamaraty dessa idéia me fez deixá-la em guarda. Gostaria que v. nos mandasse - se é que o Lauro já não as solicitou - suas sugestões, e - coisa que seria ótima - que considerasse a possibilidade de figurar como ~~um~~ ~~dos~~ um dos diretores (aliás, em vez de diretores, poderia-se declarar: ESTA REVISTA É PUBLICADA POR: a) b) c), etc). O cargo não lhe daria grandes trabalhos nem a distrairia grandemente de seu trabalho. Você compreenderá que numa revista chamada ANTOLOGIA o trabalho de diretor é um trabalho de escolher. Diga se quer ser um ~~dos~~ ~~dos~~ ESCOLHEDORES.

A revista será impressa por mim, aproveitando minha máquina e as delícias do câmbio. Esperamos ter um número pronto - no mais tardar - em março. Já temos alguma colaboração, só faltando o seu "coro de aijos" que me dei xon de pedir em pl'. Posso contar com ele, dentro do envelope da resposta?

Esta carta está sendo animalmente, i.e., expon taneamente, plenamente escrita, no (intulado, onde, desde o dia 6, com as péias do prezado, son Papa. Desculpe-me assim a falta de ordem. Mas não quero deixar de mandá-la hoje. Dia de mala, porque seu parecer sobre a revista é da maior importância.

CONSULADO GERAL DO BRASIL

Logo que meu livro termine - falta pouco - mandá-lo -ei a você. De certo modo é este o primeiro livro que consigo fazer com alguma honestidade para com minhas idéias sobre poesia. É um livro contraditório; não só no sentido comum, i. e., no sentido de que trabalhei muito sobre nele, como num outro sentido também, mais importante para mim, é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: a construção não é ^{não} a modelagem de uma substância que se expeli, i. e., não é um trabalho posterior ao material, como acontece; mas, pelo contrário é a própria determinante do material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que eu tenha tal esboço. O que eu fiz me lembra aquela máquina que há nas margens do Rio, que serve para fazer algodão de açúcar. Você a olha, no começo e só vê uma roda girando, depois, uma ténue nuvem de açúcar se vai concretizando em torno da roda e termina por ser algodão. A imagem me serve para dizer isso: que primeiro a roda, i. e., o trabalho de construção; o material - que é a inspiração, o soprado pelo Espírito Santo, o humano, etc - vem depois: é menos importante e apenas existe para que o outro não fique vazio no ~~vazio~~ ^{vazio} (prezer individual, mas sem justificação social, imprescindível numa arte que lida com coisas essencialmente social, como a poesia) ^{mas, para aqui.} Me desculpe toda a estirada sem propósito. São epítoas do fluente em que tenho de fazer essa carta. Por isso é que evito o espontâneo e o fluente: porque o meu espontâneo é tão bêta que do' ver-
fouha.

Um grande abraço ao Nanny. Quando penso nos colegas que tenho conhecido aqui e no Rio, e penso no Nanny, no ^{Laura} e penso mais, fico espantado com a desproporção ^{de ~~solidade~~} ^{de ~~solidade~~} não podem imaginar o que teria sido para nós, uma semana que passassem em Barcelona. Não uma vez, desculpe toda minha cegueira e aceite um abraço do amigo e admirador,
João Cabral.

cl. 80
ep

CONSULADO GERAL DO BRASIL

Barcelona, 8.XII.1948

Prezada Clarice,

desculpe a demora em lhe adiantar notícias da tradução de seu livro. Eu contava mandar logo a resposta definitiva, porém, sem pensar que, apesar do namoro com os "ocidentais", o "bicho", internamente, está ainda bem devorador. O seu livro está de quarentena. Ginto-me abafado ao lhe dizer isso, já que a iniciativa foi minha, de pedir-lhe a Você! Entretanto, esclareço, que o único que há de desagradável nisso é a demora. A quarentena está sendo feita pelo editor, que não perdeu o interesse nem a esperança. Isto apesar de lhe haver comunicado que V. não aceitaria nenhuma mutilação.

Vocês estiveram muito presentes em Barcelona durante o turismo dos Telles Ribeiro. Creio que proximo teremos ocasião de conversarmos (quando aí formos para buscar o carro): de conversarmos e de convencê-la a ceder o "Côro de anjos" às rarefeitas edições inconsúteis. Que que há com a "cidade sitiada" ? E que escreve V. agora ? Vou lhe mandar um livro de sonetos do Ledo Ivo que ~~xxx~~ publiquei e uma Antologia Pernambucana que organizei com os poemas do Joaquim Cardozo. Conhece V. a poesia do Cardozo ? Soube que publicaram há pouco, no Rio, suas poesias completas, arrancadas do autor, que nunca publicara livro, e baseadas ~~xxxxxx~~ em textos "fixados e estabelecidos" pelo poeta e por ~~xxx~~ mim, quando estava no Rio (O poeta não tinha cópia de nenhum poema; e assim, meu trabalho foi: pedir aos amigos as versões que possuíam e submetê-las à memória do poeta para que as corrigisse). Pois desses textos, num momento de "anoranza" da luz ~~xx~~ recifense, escolhi os ~~xxx~~ mais diretamente pernambucanos e organizei-os numa antologia que tenho estado imprimindo. O próprio Cardozo não sabe de nada, nem da estrutura que dei ao livro (um tanto especial) nem do próprio livro. A ver se lhe ~~xxxxxx~~ agrada.

11.11

A tipografia continua me absorvendo. Gosto por ela (ou fuga) do desagradável ato de escrever? Os livros me encantam como objetos e me amedrontam ~~xxxxxxxxxxxx~~ como ~~xxx~~ coisa a escrever. Há uns dois meses comecei como um leão um pequeno livro sobre o pintor ~~Miró~~ Miró, hoje arinconado num lugar qualquer e do qual procuro ~~xxxxxxxxxxxx~~ ~~xxxx~~ me esquecer. A idéia de um poema longo, que venho trabalhando há tempos na cabeça, e que se chamaria "Como e porque sou romancista" (título das memórias do José de Alencar), continua ~~x~~ no único plano saudável em que se pode colocar, em mim, a literatura: o do desejo, ou do projeto. Mas a tipografia continua em plena atividade: Psicologia da composição, Mafujá do Malungo, Acontecimento do soneto, do Ledo, brasileiros; El poeta conmemorativo, alia a la luna e corazon en la tierra, espanhóis. Creio que V. os tem todos, não?

Paro aqui porque já não tenho tempo. Lembranças a Maury e ao Pedro (já que não podem ser lembranças) peço-lhe que comunique meu desejo de conhecê-lo.

Um abraço de seu amigo e admirador,

João. Lullu

Sevilla, 21. V. 1918 ep

Querida Clara,

Está una mala falta de tontos. Me he en V. que me unta pedir que me perdes. Mas não é preciso mesur. Porque peço que também V. para as vezes ~~mesas~~ mesas a responder minhas cartas e assim acaba tudo na mesma.

A verdade é que sempre quero ter notícias de vós e frequentemente me entranha facha de conveter. Mas como tenho entre vós, mais do que os quilómetros e o atlantico a barreira do papel de cartas acaba sempre por deixar para outro dia.

Parece é que perdi um pouco o jeito de escrever cartas. O jeito é o fôlego. Creio que não há nada que me cause tanto e que exige de mim tanto esforço. Fico com as pernas apodrecendo — nervos, intestinos, etc — sem que eu me aconesse a fazer a carta que dá a providencia pedida que evitaria o prejuizo que acaba sempre tendo, em todo caso o diabo que dá tanto abulia? O Andaluzes tem pouco de abulios e é possível que eu já esteja imediatamente estafado.

Para que vs não leiam apenas bon lit
nature vai j'us um pouco mais pro
ele este bilhete poderia fazer o tamanho
(p'isso) de uma carta. Não é que a ideia
que seria para trazer estes apelos: é que
parece a razão muito grande.

Quando notícias de vs. e de "A Voz e
p'isso" todos as notícias que foram colar e
muito pilas de papel. vs. por um pe
fueles porque este é um bilhete. Mas com
se ^{ar}/pergunta.

Em alguns meses lhe mandarei um li
vros que Alex'ki Raphael está ilustrando
e imp'imeção do Recife.

Seu amigo
Nanny.

Além, apertar um.

Seu admirador

Los talal de Aily

Correio da Manhã S. A.

FUNDADOR EDMUNDO BITTENCOURT

TEL. RÉDE INTERINA 52-2020

AV. GOMES FREIRE, 471

9 de outubro 1954

CL. 22
Ep

Clarice

Como você verá quando ler *The Doors of Perception*, na decomposição química da adrenalina ocorre uma substância chamada adrenocromo, que é um intoxicante. Tudo isto é grego para você ou para mim mas as coisas começam a se esclarecer quando a gente sabe em seguida que a tal substância adrenocrome pode ser fabricada pelo nosso próprio organismo. Isto quer dizer que há pessoas (Santa Teresa de Ávila, Blake) que produzirão, espontaneamente, sua mescalina ou o princípio intoxicante da mesma. Assim, só os que não chegam a êsses altos estados de consciência espontaneamente (como Huxley) precisam da ajuda da droga.

Agora, uma coisa pode ~~ser~~ ser evidente. Os que produzem sua própria mescalina e portanto têm suas visões genuinamente não protestariam contra essa cronologia nossa - a de que primeiro vem a mescalina e depois a visão? Não diriam que é a insistência da visão que produz no organismo a mutação química necessária à produção de adrenocrome ou que diabo se chame? Não diriam, como você diz na sua carta, que tomando coisas pela boca ou em injeções chegaremos no máximo ao limiar da Percepção e não ao palácio propriamente dito? Infelizmente pode ser assim. Mas também pode ser que, com uma certa vocação e bastante humildade, a gente passe, como clandestino, pela tal porta. Não se chegará às ~~portas~~ câmaras mais exclusive da casa mas talvez até o feno da estrebaria, por exemplo. E você, admiradora de cavalos, sabe que por êles a gente pode ter uma idéia de como serão os habitantes da casa. Lembra-se de uma observação de Raskolnikov que mencionei a você? Ele diz a alguém que quando estamos fracos, febris, run-down em geral não passamos a ter visões como se diz. O nosso estado de fraqueza, isto sim, permitiria que as vissemos pois elas estão sempre lá, mantidas à distância pelos nossos espíritos animais. Se a mescalina nos pode levar a essa queda de barreiras sem a doença deve valer a pena.

Não desista de provar a mesalina. E não deixe de me escrever quando tiver um tempinho, o que eu sei que não ocorre com muita frequência em casas cheias de crianças. Em meados de novembro estarei na Inglaterra com o meu Paulinho, como diz você. Tenho grandes esperanças de ir aos Estados Unidos para o ano, ocasião em que conhecerei o seu Paulinho. Enquanto isto mando-lhe
Beija.

CL 22
CP

Correio da Manhã S. A.

FUNDADOR EDMUNDO BITTENCOURT

TEL. REDE INTERFA 82-2020

GOMES FREIRE, 471

Rio, 31/10/54

Clarice - você não imagina que prazer me deu gostando do "Esqueleto na lagoa verde". É a satisfação que a gente tem quando se elogia um filho menos prendado. Ainda que correndo o risco de fazer você enjoar para o resto da vida de minha literatura, lastimo não ter a mão um exemplar de "Frankel", peça minha que se passa inteira numa cabana do Xingu e que foi levada agora no Teatro Duse do Pascoal. Mas é bom que eu não tenha. Assim você descansa um pouco. Quanto ao Huxley e suas expediências, forget about it. Você tem toda a razão em desconfiar da mesalina como "artificial". É mesmo. Não creio que faça mal nenhum e não há de fazer grande bem. Vale porque se a pessoa tem "algo" a iluminação trazida pela mesalina é muito mais potente do que se a pessoa é apenas muito inteligente, inteligentíssima, como Huxley, mas sequinha e mandarínica. Estou dizendo porque na sua carta você aludia à história com impaciência e uma certa irritação em relação a Huxley, mesalina, etc. Faça, antes, planos para ir conhecer os índios quando voltar ao Brasil. Eles estão lá o tempo todo, por incrível que pareça, comendo beiju, fazendo, dançando - e se exterminando lentamente. De toda uma tribo, a dos Trumai, restam uns tres indivíduos. E há nêles e naquela maneira de viver uma coisa, um segredo, um troço qualquer muito importante e que eu não sei ~~xxx~~ o que seja. É muito possível que você descubra.

Vou para a Inglaterra dentro de uma semana, dia 7 precisamente e lá devo ficar até depois do Natal. Lá ou viajado um pouco se for possível encostar as crianças com a família. Estou doido de vontade de tomar o avião pois tive um ano arrasador aqui no Rio, cheio de várias coisas boas mas também de outras, muito menos boas. E, de um modo geral, muito intenso demais para mim. Sou bicho de água morna, Clarice. By the way! Sua vida ao Brasil teve o resultado de me reaproximar (só pelo telefone e uma vez mas é alguma coisa) do Lucio. Me falou sobre uma entrevista minha que queria para a REvista da Semana, mas, o que é formidável, me falou em termos amigos, afável. Eu o

155

encontrei no máximo umas tres vêzes desde que voltei da Europa em 1947 e foram sempre uns encontros frios. Ele me disse que tinha estado com você.

Well, meu endereço na Inglaterra é 52 Station Road, Thames Ditton, Surrey, England. Quem sabe se você não aparece lá pela Európa? Eu continuo na firme impressão de estourar pelos Estados Unidos em 55.

Paraná, 15. 2. 57

Cláudia
op

ASULADO GERAL DO BRASIL

BARCELONA

Prezada Cláudia,

Eu não sei nem qual para me botar no lugar do meu
 braçete. Mas eu já sei a anterior eu já sei que
 o braçete era de
 de uma parte, significava atopia
 até ~~esse~~ aquela
 o braçete a meu o pedo
 não me lembro — para me essa pessoa
 material de que era feito com
 a verdade, se v. me pergunta
 não posso dizer não por não a verdade,
 nem nada, com isso que não
 Apenas porque desconfiava,
 de uma capacidade de esquecer o me-
 depois de 11 de
 — no Rio, naquele café perto do cinema Odem, — todo o
 me comentou: — "É a ado-
 lência?"

Você compreende portanto que minha recusa não
 de ser válida para você. Você vive tão rapidamente
 verdadeira recusa de minha desilusão — ao dizer
 uma frase — que é impossível que não tenha passado
 dela e a tenha superado. Compreende o que eu
 não digo?

Bebebebe, etc

mas me v. me diz sobre literatura — ou não?