



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 23 - dezembro de 2019

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p140-157>

A literatura filosófica de Clarice Lispector

The philosophical literature of Clarice Lispector

Pamela Zacharias¹

RESUMO

Este artigo se origina a partir do encontro da escrita de Clarice Lispector com a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari e propõe aproximações entre a literatura da escritora e os conceitos desenvolvidos por esses autores. Para Deleuze e Guattari, a literatura se faz em um plano de composição e cria *perceptos* e *afectos* através de um personagem estético; a filosofia, por sua vez, tece um plano de imanência para criar seus conceitos que se constroem por meio de um personagem conceitual. Neste artigo, buscou-se discutir em que instância personagens estéticos e personagens conceituais se atravessam. Quais as ressonâncias que textos de Clarice podem provocar no campo filosófico? Para isso, foram percorridas algumas linhas criativas de sua literatura, como o devir, seguindo-as na tentativa de visualizar alguns conceitos sensoriais e sensações conceituais que afloram da criação literária da escritora, percorrendo nela uma força filosófica que cria e mobiliza conceitos.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Filosofia; Gilles Deleuze; Félix Guattari; Personagem

ABSTRACT

This paper stems from a meeting from a meeting of the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari with the literature of Clarice Lispector, and proposes approximations between her literature and the concepts developed by both philosophers. According to Deleuze and Guattari, literature is made on a plane of composition and creates percepts and affects through an aesthetic character; in turn, philosophy weaves a plan of immanence to create its concepts, which are constructed by means of a conceptual personage. It is the objective of this article to analyze in what instance aesthetic characters and conceptual characters cross each other. Which resonances can Lispector's texts provoke in the philosophical field? In this sense, we aim at mapping some of her creative lines, such as the notion of becoming, and follow them so as to visualize some sensory concepts and conceptual sensations that emerge from her literary creation and grant her a psychological force that both creates and mobilizes concepts.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Philosophy; Gilles Deleuze; Félix Guattari; Character

¹ Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; Faculdade de Educação – Campinas – SP – Brasil – zach.pamela@gmail.com

“[...] não podemos nos esquecer que Clarice é a mais deleuziana das escritoras. É uma maneira na verdade de dizer que ela faz filosofia, eu realmente acho, eu concordo, ela é a mais deleuziana das escritoras.”
(CASTRO, 2013)

Sabe-se que Clarice Lispector é uma escritora já há muito estudada, não apenas no campo da literatura, mas também em outros. Sua obra tem uma potência múltipla e plural, que potencializa discussões, análises e reflexões em variadas áreas, como a psicanálise e a filosofia, por exemplo. No campo filosófico, há a clássica abordagem existencialista que Benedito Nunes (1966) faz de textos da autora, aproximando a experiência da náusea na obra clariceana das teorias sobre a náusea descritas por Jean-Paul Sartre. Além de apoiar também sua análise nas teorias de Heidegger e Kierkegaard.

Além das reconhecidas leituras de Benedito Nunes, encontramos outros estudos que aproximam os escritos de Clarice Lispector da filosofia. Há algumas interpretações espinozistas do seu primeiro romance *Perto do coração selvagem* (1943), especialmente porque a autora afirmou ter estudado a obra de Espinoza durante a escrita do livro. Contemporaneamente, há também análises que aproximam a literatura clariceana do pensamento dos autores Gilles Deleuze e Félix Guattari, como, por exemplo, *Clarice Lispector: a escrita bailarina* (2004), artigo de Daniel Lins, e *A escritura nômade de Clarice Lispector* (2001), livro fruto da tese de doutoramento de Simoni Curi, dentre outros.

É nesse campo teórico, deleuze-guattariano, que se insere a abordagem que este artigo faz da obra da escritora. Contudo, para além de pensar uma escrita que não se fixa, que é fluxo – por isso bailarina e nômade como propõem os autores citados –, este trabalho propõe pensar as sensações de conceitos e os conceitos de sensação na literatura de Clarice Lispector, entendendo seus textos como um campo para agenciamentos possíveis com a filosofia. Essa abordagem se faz considerando os escritos de Clarice como mobilizadores de pensamento e a epifania de suas personagens como problema que se coloca ao leitor e que o leva para fora da reconhecimento².

² Gilles Deleuze afirma que “[...] a reconhecimento se define pelo exercício concordante de todas as faculdades sobre um objeto suposto como sendo o mesmo: é o mesmo objeto que pode ser visto, tocado, lembrado, imaginado, concebido.” (1988, p. 221). Ou seja, para o autor, a reconhecimento se configura por nosso hábito de encontrar referências no passado para toda nova situação que se cria ou emerge. Assim, todo estranhamento inicial seria passível de ser reconhecido e poderíamos lidar com ele recorrendo a um circuito em que se encadeiam percepção e ação, num acordo entre as nossas faculdades superiores coordenado pela inteligência.

Aposta-se, portanto, em uma potência conceitual na obra de Clarice, considerando que muitos de seus escritos possuem uma força filosófica ao criarem elementos híbridos, que, para além se configurarem como seres sensoriais, aproximam-se do que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamam de conceito. Este artigo, dessa maneira, convida o leitor a pensar filosoficamente alguns textos de Clarice Lispector.

1 Encontro, pensamento e criação

Os leitores de Clarice sabem que sua escrita tem a potência de nos desinstalar de nossas certezas de modo tão violento a ponto de sermos obrigados a operar outras conexões, para além daquelas que estamos habituados a fazer. Os textos da escritora, como propõe Yudith Rosenbaum (1999), possuem um estilo sádico:

[...] ou seja, um modo de representação que desloca o leitor de seu anestesiado repouso a partir de um incômodo estranhamento. Desautomatizado em sua visão de mundo, o leitor se frustra em sua expectativa de um encontro apaziguador, até mesmo quando é levado a se identificar com a alienação de personagens várias, caminhando com elas até o âmago de suas crises. Nem sempre o sopro da autora o liberta de tão turbulenta parceria. Quando o faz, acaba por lançá-lo em novas inquietudes, marca incorrigível de uma narrativa essencialmente transgressora dos padrões estéticos estabelecidos. (1999, p. 199)

Trata-se de pensar esse sadismo ou esse incômodo estranhamento como uma violência, na medida em que o leitor, juntamente com as personagens clariceanas, sofre uma ruptura do automatismo de suas ações. Ele fica desestabilizado sem forma, sem a segurança que era propiciada por uma terceira perna que se perdera. Assim, essa violência imprime no pensamento a necessidade do movimento. “Sei que apenas com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar.” (LISPECTOR, 2009, p. 10).

Esse ser que não mais se encontra é impelido a operar outras recombinações e a lidar de forma criativa com a imprevisibilidade que a vida impõe e que a literatura clariceana materializa em perceptos e afectos³.

³ “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais que sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é

Os textos de Clarice possuem esta potência: a de abertura de mundos. A de constituir um encontro intensivo, na medida em que nos deparamos com algo que nos afeta de tal modo que somos forçados a nos reorganizar, a compor novas alianças, a buscar e a criar formas de responder àquilo que se apresenta para nós como um problema. As respostas prontas, os caminhos conhecidos, as conexões já automatizadas não funcionam mais. As certezas se desfazem, as estradas se multiplicam e somos lançados a “[...] um conjunto de potencialidades indeterminadas, surdamente ativas, que agem como uma multiplicidade de tendências ainda implicadas umas nas outras [...]” (LAPOUJADE, 2013, p. 20) e em meio ao qual é preciso criar.

Isso remete ao que Deleuze e Guattari chamam de pensamento que seria a chave para a criação filosófica. O pensamento não pensa a partir de zonas de familiaridade, pois o ordinário que se estabelece nesse funcionamento⁴ é fundamental para a manutenção da vida, mas não pode ser dito como um pensamento efetivo. O pensamento se dá através de encontros fortuitos, inesperados, através de acontecimentos que atravessam e desestabilizam a zona de conforto que estamos acostumados a habitar.

Existem encontros em que se reconhece aquilo com que se encontra sem grandes estranhezas ou dificuldades, mas existem também aqueles que se negam a serem resolvidos na pura extensividade e que nos obrigam a reorganizar nossas forças na busca de poder pensar o que se passou. O que está me afetando de tal maneira que tudo aquilo que conheço se mostra insuficiente para lidar com essas intensidades que me percorrem?

O pensamento seria, então, segundo Deleuze e Guattari, forçado a existir por meio das forças que o mobilizam. Forças essencialmente caóticas que nos lançam para fora do campo da opinião, que nos fazem lidar com o novo, com o desconhecido e, dessa forma, nos mobilizam a criar, a encontrar formas para encarar o problema que nos é colocado de maneira não recognitiva. A escrita de Clarice Lispector pode se colocar como um campo propício a encontros intensivos⁵.

ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 213).

⁴ “Sem dúvida, cada faculdade tem seus dados particulares, o sensível, o memorável, o imaginável, o inteligível... e seu estilo particular, seus atos particulares investindo o dado. Mas um objeto é reconhecido quando uma faculdade o visa como idêntico ao de uma outra ou, antes, quando todas as faculdades em conjunto referem seu dado e referem a si mesmas a uma forma de identidade do objeto.” (DELEUZE, 1988, p. 132).

⁵ “Na reconstrução conceitual deleuziana, o próprio encontro é pensado como conexão complexa, uma conexão que comporta linhas heterogêneas. Conforme o que se passa na multiplicidade das linhas, o próprio encontro varia: é marcado como extensivo, quando as diferenças empíricas são dadas a afecções e percepções que o pensamento representa por meio de categorias sobrepostas; mas ele pode ser marcado

As personagens clariceanas, assim como seus leitores, são quase sempre pegos desprevenidos. Podemos pensar em seu famoso conto “Amor” (LISPECTOR, 1982) que, apesar de já ter sido bastante analisado pela crítica literária, configura-se como um bom exemplo para ilustrar esse encontro que arrebatada de forma violenta personagem e leitor, tirando ambos de suas zonas de conforto. Ana, a personagem central, está em um bonde, voltando da feira, carregando ovos em uma sacola de tricô, quando, através da janela, ela avista um cego que masca chicletes em um ponto de ônibus. Concentrada no cego que mascava chicles, “sem sofrimento, com os olhos abertos” (LISPECTOR, 1982, p. 24), ela é pega de surpresa pela “arrancada súbita” do bonde, e a sacola que tinha em mãos cai de seu colo. Os ovos se quebram e as viscosidades todas escorrem pela rede de tricô. Algo em Ana também se quebrava. O que poderia se passar como algo banal dentro da rotina da personagem a desperta para um estado caótico e a lança para dentro de si, para um lugar desconhecido. Esse deslocamento também se dá geograficamente no conto, pois Ana acaba por descer do bonde e entrar no jardim botânico, onde ela percebe um movimento secreto acontecer.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal piscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber. Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. (LISPECTOR, 1982, p. 24).

Personagem e leitor, ambos caíram em uma emboscada. O que não podia aflorar na “hora perigosa da tarde”, por fim, capturava Ana. No jardim, sua percepção é plena e tomada por forças que a atravessam e imobilizam, isso porque ela pode perceber “[...] a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser ‘justificada’ como bem ou como

como encontro intensivo, quando ‘fluxos de intensidades’ passam pelas linhas. Experimentados como vibrações de ‘corpos sem órgãos’, esses fluxos abrem afectos e perceptos, isto é, outros modos de sentir e perceber, e disparam no próprio pensar um ‘pensamento por demais intenso’, lançado num “trabalho rizomático” em meio à ‘percepção de coisas, de desejos’, em meio a ‘percepções moleculares’, ‘microfenômenos’, ‘micro-operações’... um ‘mundo de velocidades e de lentidões sem forma, sem sujeito, sem rosto’, mobilizado pelo ‘zigzag de uma linha’ ou pela ‘correia do chicote de um carroceiro em fúria’”(ORLANDI, 2014, p. 10).

mal [...]” (DELEUZE, 2007, p. 31). A personagem depara-se com a “cruza do mundo” e com a morte daquilo que estava habituada a viver.

Esse encontro de Ana com o cego, que a leva ao impensável jardim, mobiliza o encontro do leitor com essas sensações que também o pegam desprevenido. A narrativa, que até então seguia uma linha na qual acompanhávamos a rotina de uma dona de casa, toma um caminho inesperado que desestabiliza o leitor. Ele se vê no jardim com a personagem, tomado por blocos intensos de sensação que o lançam a um problema.

Assim, a escrita de Clarice permeia problemas que obrigam o pensamento a recomeçar o movimento juntamente com suas personagens, impossibilitadas de lidar de forma mecânica e clichê com os acontecimentos que as atravessam. O conto “Amor” é apenas um exemplo dentre tantos outros textos da escritora que possuem a potência mobilizadora para a criação, para o pensamento, pois possuem essa mesma força desestabilizadora que captura o leitor e o retira da reconhecimento.

2 Criação conceitual em Clarice

A filosofia, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, é a responsável pela criação de conceitos. Um conceito, por sua vez, é a própria criação. Ele não se configura por uma proposição fechada. Um conceito é um composto, uma multiplicidade, não a representação de uma coisa, mas uma abertura que carrega em si o próprio pensamento. Um conceito é suscitado pelo caos e é criado a partir de um recorte que o filósofo faz do caos, do plano de imanência que ele traça para criar um conceito.

Contudo, a criação de um conceito se faz, segundo os autores, a partir de alguns elementos. Um deles é um campo propício para a instalação filosófica, no qual o processo de criação conceitual pode ocorrer. Esse campo é o plano de imanência, um horizonte contínuo e absoluto do pensamento. O plano de imanência estende-se sobre o caos, fazendo nele um recorte e dando-lhe consistência para a construção de um pensamento. Portanto, para a criação conceitual, o filósofo primeiramente mergulha no caos, no turbilhão que o afeta e, depois, recorta-o, tecendo seu plano de imanência, território no qual criará seus conceitos.

Outro elemento que Deleuze e Guattari apontam como necessário à criação filosófica é o personagem conceitual. O personagem conceitual é o devir do filósofo, é o puro sujeito da filosofia:

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os heterônimos do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste. (1992, p. 86).

Assim, percebemos a presença de um personagem como agente mobilizador da criação. A ideia de personagem caracteriza-se como algo potente à criação, à medida que mobiliza um pensamento impessoal, um pensamento polifônico, que se constitui e perdura para além do próprio autor.

No que diz respeito às artes e à literatura, os autores dizem que o artista e o escritor são aqueles capazes de criar afectos e perceptos. Os perceptos e afectos, por conseguinte, reverberam uma emoção, possibilitando também a criação. De qualquer forma, para que a criação aconteça, ela precisa ser suscitada por um atravessamento sensível. A criação artística também só ocorre, segundo os autores, através de um mergulho no caos: por um choque, uma violência, por algo que mobilize o pensar. “Eram visionários. Viram algo grande demais e não foram capazes de suportá-lo. Deixou-os arrasados. [...] Filósofos e literatos estão no mesmo ponto.” (DELEUZE, 1996)⁶. Nesse sentido, tanto o literato quanto o filósofo são atravessados por algo muito forte, uma emoção que lhes desperta um estado de vidência e gera a possibilidade de criar.

Além disso, percebemos que, para Deleuze, pode haver um hibridismo entre a criação literária e filosófica, considerando que, para o autor, há uma ligação intrínseca entre conceito e percepto:

É aquela história: o conceito não existe sozinho. O conceito, ao mesmo tempo que cumpre sua tarefa, ele faz ver coisas, está ligado aos perceptos. E o percepto, a gente o encontra em um romance. Há uma comunicação perpétua entre conceito e percepto. Há problemas de estilo que são os mesmos em Filosofia, como em Literatura. É uma questão muito simples: os grandes personagens da Literatura são grandes pensadores. [...] É um outro tipo de pensador, mas, mesmo assim, é um pensador. Eles nos fazem pensar. De maneira tal que uma obra literária tanto traça conceitos, de forma implícita, quanto traça

⁶ Trecho do abecedário de Deleuze, documentário lançado em 1996, constituído por uma série de entrevistas que Gilles Deleuze concedeu a Claire Parnet.

perceptos. Isso é certo. [...] O filósofo cria conceitos. Mas acontece que estes transmitem muito, porque o conceito, sob alguns aspectos, é um personagem. E o personagem tem a dimensão de um conceito. Pelo menos, eu acho. O que há de comum entre as duas atividades, a grande filosofia e a grande literatura, é que ambas testemunham em favor da vida. É o que chamei de potência há pouco. (DELEUZE, 1996, n.p.).

Nas palavras de Deleuze encontramos uma aproximação entre o processo criativo do literato e do filósofo. Ambos viram algo forte demais que não puderam suportar. O literato cria, com essa visão, afectos e perceptos, o filósofo, conceitos. No entanto, ambas as formas de criação possuem como agente um personagem. Nas artes, o personagem é estético e produz seres sensoriais. Na filosofia, o personagem conceitual cria os conceitos.

Clarice Lispector, em sua obra, traça uma potente linha na qual seres sensoriais e conceituais se atravessam e coexistem. Sua escrita híbrida cria afectos e perceptos, através dos quais um pensamento filosófico intenso se constitui. Segundo Deleuze e Guattari “[...] as figuras estéticas são idênticas aos personagens conceituais. Talvez entrem uns nos outros, num sentido ou no outro, como Igtur ou como Zaratustra, mas é na medida em que há sensações de conceitos e conceitos de sensações.” (1992, p. 229).

Eduardo Viveiros de Castro demonstra concordar com essa visão de que literatos fazem, muitas vezes, a função dos filósofos. Na palestra intitulada “A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diferença” (2013), realizada no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, ele afirma que:

E vejo, na verdade, o Oswald, a Clarice e o Guimarães como os (maiores) pensadores brasileiros do século XX. Pensadores literalmente. Isso é um tema clássico na história da cultura, da literatura... nas línguas menores, as línguas que não são da grande tradição europeia, inglês, francês, alemão, e nos países menores, nos países periféricos, quem pensa são os escritores, quem faz a função dos filósofos da grande tradição, quem faz essa função são os literatos. Os literatos são as antenas da consciência dessas línguas e dessas culturas. Isso não é exclusivo do Brasil, você pode verificar isso no povo espanhol latino-americano, aonde Borges certamente foi um pensador de maior profundidade que qualquer filósofo argentino, pelo menos de maior disseminação, provavelmente de maior profundidade que qualquer filósofo que eu conheço, pelo menos até agora, é claro. E assim você vai para as línguas eslavas, para línguas menores nesse sentido geral. (VIVEIROS DE CASTRO, 2013).

Para exemplificar a potência conceitual que há nos escritos de Clarice Lispector, podemos recorrer à imagem do ovo. Pensando um conceito a partir do que propõem Deleuze e Guattari, como algo que não se fecha, não se define, mas constrói-se por agenciamentos ao mesmo tempo que os mobiliza, o ovo, ao longo da obra de Clarice, possui características conceituais, que, sem dúvida, intensificam-se no conto “O ovo e da galinha”, no qual a narradora, ao falar do ovo afirma: “Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo.” (LISPECTOR, 1999a, p. 52). Entender o ovo seria, por princípio, defini-lo. Aprofundar-se no ovo é ver outra coisa. Assim como um conceito, o ovo possui uma multiplicidade que sempre remete a outra coisa. O ovo abre-se a agenciamentos e à mobilização do pensamento.

O ovo é aquilo que não se deixa capturar, indefinível por essência: “O ovo vive foragido por estar sempre adiantado demais para a sua época. – O ovo por enquanto será sempre revolucionário.” (LISPECTOR, 1999a, p. 53). Além de ser também aquilo que nos coloca em perigo, pois o conceito teria por si também esse poder, de ser agente de um encontro que possibilita a criação e o pensamento e, como vimos, para Deleuze e Guattari, essa criação pode ocorrer apenas por meio de algo que nos tira de nossa zona de segurança, por meio do desconhecido: “O ovo nos expõe, portanto, em perigo.” (LISPECTOR, 1999, p. 53).

Outro elemento a se destacar em relação a essa imagem que poderíamos considerar um conceito na obra clariceana é que a ideia de uma casca, de um dentro e de um fora, de um seco e de um molhado, aparecem frequentemente nos textos de Clarice, ligados direta ou indiretamente à imagem de um ovo. O ovo seria então o que está dentro, o que a galinha carrega e o que a pode destruir também. Esse emaranhado de sensações indefiníveis, mas possivelmente reconhecíveis, essa, a ideia de um ovo.

Encontramos outro exemplo no texto “O relatório da coisa”. Nele, toda a tentativa da narradora gira em torno de explicar o que seria ou não “Sveglia”, a coisa sobre a qual ela se propõe a relatar. Sveglia acaba sendo construído no texto muito mais pelo que não é do que pelo que é. Podemos também aproximar Sveglia de um conceito, na medida em que é algo múltiplo e indefinível, pois mesmo as definições dadas a seu respeito não o definem de fato. Em determinado momento, Sveglia é comparado a um ovo: “O ovo é puro Sveglia. Mas só o ovo inteiro, completo, branco, de casca seca, todo oval. Por dentro dele é vida; vida molhada. Mas comer gema crua é Sveglia.” (LISPECTOR, 1999c p. 61).

Esses são apenas dois sucintos, porém significativos, exemplos que podemos dar a respeito da grande potência conceitual que há em muitos escritos de Clarice Lispector. Há esse jogo de descrições que não descrevem, de narrativas que não narram, de definições que não definem. Que remetem, no entanto, a algo tangível, que pode mobilizar o pensamento e a criação. Como afirmam Deleuze e Guattari a respeito de um conceito, sua impossibilidade de construir-se em uma proposição fechada deve-se a sua própria natureza múltipla e aberta, ao mesmo tempo em que se deve também à impossibilidade linguística que há em definir algo sem, em certa medida, limitar sua potência. Para os autores e também para Clarice, há, na linguagem escrita ou falada, uma impossibilidade de alcance, um limite do que se pode expressar.

Por isso seria preciso “torcer a língua”, subvertê-la, romper sua sintaxe para que ela possa ir além do encadeamento no qual se encerra. Nesse sentido, é preciso levar a língua ao movimento, desviando-a, deformando-a, desterritorializando-a. Conforme observa Daniel Lins, “[...] a língua contém, com efeito, signos admitidos que remetem às significações relativamente fixas e registradas pelas convenções [...] A língua não é, pois, um 'tesouro', mas o inimigo do escritor, como forma que o encarcera.” (2014, n.p.).

Ou seja, a língua remeteria à reconhecimento ao configurar-se como um sistema dado, um mediador, cuja potencialidade de expressão seria, por fim, limitada, incapaz de dar a ver a sensação em si ou a amplitude de um conceito. Por isso, a criação literária ou filosófica se daria por meio de alguns elementos essenciais, dentre os quais a necessidade de “torcer a língua”.

Para Deleuze, uma literatura com a força da criação de perceptos e de conceitos só ocorre por meio de um tratamento sintático original, ou seja, de um uso linguístico capaz de libertar a língua de seu sistema originário, subvertê-la e lançá-la a uma abertura que a leve além da reconhecimento. Clarice demonstrava ter um pensamento semelhante ao do filósofo, na medida em que, para ela, a escrita, ao mesmo tempo que lhe era vital, configurava-se também uma prisão, pois não lhe permitia uma expressão plena do que desejava expor⁷.

No ensaio que escreve a respeito de literatura e vanguarda (2005), Clarice reflete a respeito da criação linguística e da necessidade de se trabalhar a língua a fim de abrir-se a novas liberdades. A escritora afirma:

⁷ “Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras.” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. “Pensar” a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. [...] Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas novas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de quem pretende “variar”, mas uma liberdade mais verdadeira, e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil: descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e linguagem, pois, qualquer aprofundamento é penoso; ferem-se, mas reagem vivos. [...] A linguagem está descobrindo o nosso pensamento, e o nosso pensamento está formando uma língua que se chama de literária e que eu chamo, para maior alegria minha, de linguagem de vida. (2005, p. 123).

Há inúmeras maneiras por meio das quais Clarice consegue criar novas liberdades na e pela linguagem escrita que poderíamos citar. O processo de desmonte das personagens, por exemplo, que, destituídas de suas carapaças, são afetadas por estados de lucidez, que lhes permitem uma visão mais crua da realidade a sua volta, dá-se principalmente na linguagem. Essa desmontagem do sujeito faz o texto estremecer, torce a língua e a faz delirar dentro de suas estruturas sintáticas e semânticas. E a escritora faz isso de forma, ao mesmo tempo, intensa e sutil. Muitas vezes é a ausência de uma palavra que desmonta tudo.

No conto “A fuga”, por exemplo, a personagem ausenta-se algumas horas de sua vida de casada, sonhando em fugir para não voltar mais. Quando ela está perambulando pela cidade, temos a seguinte passagem:

Achou tão engraçado esse pensamento que pôs-se a rir. Um homem gordo parou a certa distância olhando-a. Que é que eu faço? Talvez chegar perto e dizer: “Meu filho, está chovendo”. Não. “Meu filho, eu era uma mulher casada e agora sou uma mulher”. Pôs-se a caminhar e esqueceu o homem gordo. (LISPECTOR, 1999b, p. 73).

A ausência do vocábulo “casada” altera completamente o sentido do texto. Essa ausência cria uma abertura para tudo aquilo que pode significar ser mulher e, ao mesmo tempo, permite uma visão crua do quanto ser casada pode figurar-se como o impedimento de ser. No texto “O relatório da coisa”, por exemplo, há um processo de descrição composto pelo verbo de ligação “ser” sem predicativos. “Água, apesar de ser molhada por excelência, é. Escrever é. Mas estilo não é. Ter seios é. O órgão masculino

é demais. Bondade não é. Mas a não bondade, o dar-se, é. Bondade não é o oposto de maldade.” (LISPECTOR, 1999c p. 62). Esse recurso usado para não definir permite que o leitor alcance um significado mais amplo ou profundo do que se busca expressar. Clarice parece alcançar o que propõe em seu ensaio sobre vanguarda e literatura: criar, através da linguagem, novas liberdades, criar um aprofundamento em nós mesmos.

Esse alcance não se limita à criação de uma nova sintaxe, mas também se dá com a ruptura de gêneros discursivos. No próprio texto citado, “O relatório da coisa”, encontramos um exemplo disso. Afinal, um relatório seria um gênero que se propõe a relatar ou descrever de forma objetiva uma experiência ou experimento. Em nosso exemplo, contudo, isso não ocorre de forma direta. Trata-se de um relatório que não relata, de descrições que não descrevem e definições que não definem; ao menos não de forma fechada.

Como nos conta Marina Colasanti, na orelha do livro *Felicidade clandestina* (1998), Clarice, ao falar sobre os textos que escrevia para o Jornal do Brasil, que a convidara para escrever crônicas semanais, diz: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gêneros. Gêneros não me interessam mais.” Temos também o exemplo de *Água viva*, o qual Clarice nomeia apenas como “ficção” e no qual afirma: “gênero não me pega mais”. (LISPECTOR, 1998a, p. 13).

Em *Água viva*, a personagem, uma pintora, lança-se em reflexões sobre a vida, sobre o ato da escrita, sobre a arte e sobre o tempo. O romance subverte gêneros, ao ter mais explicitamente a forma de um texto filosófico que se mescla a um texto literário. A narradora abstrata não se deixa identificar. Faz uso de uma metalinguagem, onde a arte fala da arte, envolvendo seu processo de criação. Há várias nuances e mudanças de tópicos, que permitem também pequenas pausas, nas quais a personagem vai e volta com sua narração.

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. (LISPECTOR, 1998a, p. 29).

Essa escrita revela uma essência impessoal e atemporal, deparamo-nos com situações e reflexões que nos remetem mais uma vez à impotência linguística de se

expressar o pensamento. Esse texto incomoda, pois não se deixa capturar, e mantém-se em um fluxo que escapa de modelos, de gêneros, e se expande para além dos limites recognitivos.

3 Devir em Clarice

Para Deleuze, o principal papel da literatura é liberar a vida que, segundo o autor, está encarcerada. Há uma prisão que se encontra em todos os lugares, inclusive, na linguagem, que prende o pensamento em significações pré-estabelecidas que oprimem os sentidos. Dessa forma, a literatura teria o papel de apontar essas prisões, de detectar os sintomas sociais. Neste sentido, o literato seria um médico cultural. “O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde [...]” (DELEUZE, 2011, p. 14).

Como observa Anne Sauvagnargues,

A literatura não deve mais ser considerada como o caso de uma individualidade excepcional, que fornece lembranças sobre si e outros (pequenos segredos sujos), mas como um empreendimento coletivo de exploração de devires sociais: é nisso que consiste a literatura menor, aquela que busca a crítica clínica e a definição sintomatológica da literatura⁸. (2005, p. 18).

Assim, a literatura fixa passagens da vida, mas não como expressões de um vivido pessoal, não como as recordações ou percepções particulares do escritor que são transfiguradas em palavras escritas. O que se fixa são visões ou sensações impessoais, de uma experiência atravessada por um devir-outro como despersonalização do sujeito. “Escrever não tem o seu fim em si mesmo, precisamente porque a vida não é qualquer coisa de pessoal. Ou antes, a finalidade de escrever é levar a vida ao estado de um poder não pessoal”. (DELEUZE-PARNET, 1998, p. 41.) A literatura, dessa maneira, não se propõe a dar uma forma a um imaginário vivido, mas, afirma Deleuze, dar a ver a própria vida, no sentido de criá-la, de levá-la a novas potências e possibilidades, no sentido de libertar e liberar a vida.

⁸ La littérature ne dois plus être considérée come l’affaire prope d’une individualité d’exception, livrant ses souvenirs personnels et autres (sales petits secrets) mais comme une entreprise collective d’exploration des devenirs sociaux: em cella consiste la littérature mineure, qui porsuit la critique clinique et la definition symptomatologique de la littérature. (Tradução de minha autoria).

Por isso, como vimos, para escrever é preciso torcer a língua, subverter a palavra e a sintaxe, material essencial dos escritores. Criar uma palavra ou uma sintaxe quaisquer capazes de se erguerem na própria língua, criando blocos de sensações. Por esse motivo, para Deleuze, a escrita é sempre um processo, sempre em vias de se fazer: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido.” (DELEUZE, 2011, p. 11).

Segundo o autor, escrever é inseparável de um devir, outro elemento essencial para a criação literária: “[...] ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível.” (DELEUZE, 2011, p. 11). Para compreender esse processo, precisamos retomar a ideia de devir que o autor nos aponta, entendemos que devir não é da ordem da semelhança, não é metafórico, não se parece com. Não é como os arquétipos, não é comparativo. Tampouco é tornar-se algo. Devir é um estado de indiscernibilidade, é estar no entre. O ser em devir é afetado por uma força-potência que o leva a habitar zonas de vizinhança, a entrar em um estado de indiscernibilidade com a potência que o afeta.

Nesse sentido, a literatura se faz por devires. Quando um autor escreve sobre a infância, por exemplo, não o faz pautado em suas memórias, mas é tomado por devires-criança. Ele confunde-se com a criança, habita o entre, uma zona de vizinhança e indiscernibilidade. Dessa forma, para Deleuze, escrever não é da ordem do pessoal, “[...] escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas.” (2011, p. 12). Para o autor, a literatura só se instala de uma forma impessoal. Em um devir-outro que jamais cessa de fazer-se.

Outra coisa a ser destacada é que o devir está sempre relacionado ao minoritário, no qual reside uma potência criadora. O majoritário, aquilo que é dominante, é da ordem do limite, do controle, da representação, da imposição. Presta-se à reconhecimento e, portanto, nos aparta da criação. Por isso, o devir é necessariamente minoritário, porque o minoritário carrega em si um impulso que cria formas de existir que diferem de si mesmas. Aquilo que é minoritário, aquilo que é menor, não o é por conta de uma questão numérica; refere-se à resistência, àquilo que tem menos direitos. Por isso, podemos falar em devir-negro, devir-mulher, devir-criança, devir-animal e nunca em devir-homem, devir-branco, já que se relacionam ao majoritário, ao padrão.

Contudo, o que engendra esse estado de devir? Aquilo que devém se faz tomado por forças que o afetam. O devir só se instaura por meio de um atravessamento sensível,

no qual a potência que toma o corpo o lança a um estado de indiscernibilidade. Assim, o escritor, tomado em um devir, dá a ver o puro da sensação que o atravessa, através de blocos sensoriais, afectos e perceptos.

Clarice Lispector parece refletir acerca do devir-animal em sua crônica “Bichos” (1999). A escritora afirma:

Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio. Mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles; parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir, exigentes como são, que se há de fazer, pobre de nós. [...] Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há de respeitar-lhes a natura – eu é que me animalizo. (LISPECTOR, 1999d, p. 334).

O estado de indiscernibilidade evidente que a autora afirma tomar-lhe perante os bichos remete ao que Deleuze nos diz sobre o devir-animal. Um estado que não é arquetípico, comparativo. Não se trata de ser “valente como um touro”, mas confundir-se com o próprio touro.

Não é um arranjo de homem e bicho, não é uma semelhança, é uma identificação de fundo, uma zona de indiscernibilidade mais profunda que toda identificação sentimental: o homem que sofre é um bicho, o bicho que sofre é um homem. É a realidade do devir. (DELEUZE, 2007, p. 13).

Assim, em devir, é possível que a escrita materialize sensações, numa potência afectiva que pode quebrar o que esmaga e aprisiona a vida. “Um grande romancista é, antes de tudo, um artista que inventa afectos não conhecidos ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia, como o devir de suas personagens.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 226).

Analisando os textos de Clarice, podemos claramente visualizar o devir como linha criativa que os compõem. O livro *Felicidade clandestina*, por exemplo, reúne textos que a autora escreveu semanalmente para o Jornal do Brasil. A seleção de contos é considerada por muitos como autobiográfica, nos quais a autora nos apresentaria personagens que caracterizariam passagens de sua infância. Apesar dessa consideração, o livro não se trata, no entanto, de memórias, mas sim de blocos de sensações construídos em um devir-criança.

Na Literatura, de tanto forçar a linguagem até o limite, há um devir animal da própria linguagem e do escritor e também há um devir criança, mas que não é a infância dele. Ele se torna criança, mas não é a infância dele, nem de mais ninguém. É a infância do mundo. Os que se interessam pela sua própria infância que se danem e que continuem a fazer a Literatura que eles merecem. [...] A tarefa do escritor não é vasculhar os arquivos familiares, não é se interessar por sua própria infância. Ninguém se interessa por isso. Ninguém digno de alguma coisa se interessa por sua infância. A tarefa é outra: devir criança através do ato de escrever, ir em direção à infância do mundo e restaurar esta infância. Eis as tarefas da Literatura. (DELEUZE, 1996, n.p.).

Em *Felicidade clandestina*, as personagens infantis dos contos vivenciam também encontros fortuitos que as levam a uma visão que lhes revela uma realidade caótica, crua, sem mediadores, e com a qual elas não sabem lidar. Podemos citar como exemplo a protagonista do conto que dá nome à coletânea, que se torna “amante” do livro *As reinações de narizinho*, cuja leitura ela economiza para que a felicidade não se mostre de vez e para que desse sentimento – demasiado intenso – ela se proteja. Ainda, em outros contos, há a menina ruiva que sente o peso da solidão quando o cachorro se vai após um encontro em que se reconhece no bicho; a menina formal que se vê criança diante de um pintinho e reage matando-o; a menina que faz o professor sorrir e, assim, descobre sua falta de importância; os adolescentes que diante da casa velha concluem não serem pessoas especiais; o menino que se descobre homem ao “beijar” a estátua da mulher-chafariz e assim por diante.

Todas essas personagens infantis fogem de uma imagem clichê de infância. Ao depararem-se com o imprevisível, como é o caso do amor ou da morte, experienciam estados novos, em que um olhar de descoberta, característico da infância, faz-se valer. No entanto, isso ocorre juntamente com experiências fortes e violentas que as arrebatam. Podemos perceber, então, que há no devir-criança que mobiliza fragmentos dessas histórias uma desterritorialização da infância. Algo que é próprio do devir: desterritorializar, lançar-nos a zonas de indeterminações e incertezas. Não são memórias de um vivido, mas sensações que atravessam despersonificando, fazendo vacilar o “eu” por trás das personagens.

Conclusão

Como percebemos, há muitos pontos de ressonância entre o fazer filosófico e o fazer literário e, em especial, muitos pontos de ressonância entre a escrita de Clarice Lispector e a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Planos de composição e de imanência, e personagens estéticos e conceituais muitas vezes se atravessam e coexistem nos escritos de Clarice, compondo uma literatura híbrida, com uma potência filosófica que imprime no pensamento um movimento e cria seres sensoriais e conceituais. Personagens e narradores que, para além de fazer parte de uma história, tornam-se agentes de um fazer filosófico.

Os encontros intensivos com e nos textos da escritora causam um estranhamento que nos põe para fora das nossas zonas de reconhecimento. A escritora faz gaguejar a língua, sua matéria-prima, delirando suas estruturas, permitindo um aprofundamento de sentido, criando pequenas liberdades. Suas linhas criativas, compostas de devires, criam, certamente, uma “linguagem de vida”.

REFERÊNCIAS

- ABECEDÁRIO DE GILLES DELEUZE, O. Direção de Pierre-André Boutang. Éditions Montparnasse. França, 1996. (450 minutos), colorido.
- CURI, S. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia**. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, G. **Cinema 2: a imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- LAPOUJADE D. **Potências do tempo**. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- LINS, D. Clarice Lispector: a escrita bailarina. In: LINS, D.; PELBART, P. P. (Org.). **Nietzsche e Deleuze – Bárbaros, civilizados**. SP: Annablume, 2004.

- LINS, D. A escrita rizomática. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/07/18/a-escrita-rizomatica-daniel-lins/>. Acesso em: 3 set. 2019.
- LISPECTOR, C. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: 1982
- LISPECTOR, C. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, C. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- LISPECTOR, C. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- LISPECTOR, C. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.
- LISPECTOR, C. **Outros escritos**. MONTERO, Tereza e MANZO, Lícia (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- NUNES, B. **O mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.
- ORLANDI, L. B. L. **Um gosto pelos encontros**. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/12/29/um-gosto-pelos-encontros-luiz-orlandi/>. Acesso em: 3 set. 2019.
- ROSENBAUM Y. As metamorfoses do mal em Clarice Lispector. **Revista USP**, São Paulo, n. 41, p. 198-206, março/maio 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/28446/30304/>. Acesso em: 3 set. 2019.
- SAUVAGNARGUES, A. **Deleuze et l'art**. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO E. **A força de um inferno**: Rosa e Clarice nas paragens da diferença. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2018/04/23/a-forca-de-um-inferno-rosa-e-clarice-nas-paragens-da-diferenca-transcricao-da-palestra-de-eduardo-viveiros-de-castro-no-ifch-unicamp/>. Acesso em: 3 set. 2019.

Data de submissão: 10/06/2019

Data de aprovação: 30/07/2019