

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

WILLIAM FERNANDES DE OLIVEIRA

A POSSIBILIDADE DO MOVIMENTO E A PERSISTÊNCIA DA FALHA EM *O LUSTRE*
E A MAÇÃ NO ESCURO, DE CLARICE LISPECTOR

PONTA GROSSA
2020

WILLIAM FERNANDES DE OLIVEIRA

A POSSIBILIDADE DE MOVIMENTO E A PERSISTÊNCIA DA FALHA EM *O LUSTRE*
E A MAÇÃ NO ESCURO, DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada para obtenção do grau de mestre pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, área de Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Keli Cristina Pacheco.

PONTA GROSSA
2020

O48

Oliveira, William Fernandes de

A possibilidade do movimento e a persistência da falha em *O lustre e A maçã no escuro*, de Clarice Lispector / William Fernandes de Oliveira. Ponta Grossa, 2020.

110 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Keli Cristina Pacheco.

1. Clarice Lispector. 2. Exílio. 3. Falha. 4. Nomadismo. 5. Literatura brasileira. I. Pacheco, Keli Cristina. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

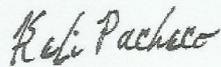
CDD: 809

WILLIAM FERNANDES DE OLIVEIRA

A possibilidade do movimento e a persistência da falha em O Lustre e A maça no escuro, de Clarice Lispector.

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de
Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa,
Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

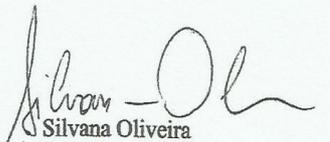
Ponta Grossa, 13 de março de 2020.



Keli Cristina Pacheco
Universidade Estadual de Ponta Grossa



José Leonardo Tonus
Université Sorbone - Paris IV



Silvana Oliveira
Universidade Estadual de Ponta Grossa

A Luzia de Oliveira, desde sempre e para sempre.

AGRADECIMENTOS

À Evlin, por todo apoio, carinho, atenção e amor. Por ler o que escrevo e me aconselhar, também me incentivando. Por ser você, por cada detalhe, por tudo.

À Keli. Por ter sido minha orientadora nos últimos sete anos, pelas conversas, pelas aulas, leituras e ensinamentos; pela liberdade, confiança e apoio.

À Luzia e José, meus pais, por sempre acreditarem em mim. Sem vocês eu também não teria conseguido.

À Silmara, minha irmã, por sempre querer o meu melhor e por nunca desistir.

Aos meus amigos, pelas conversas e por mostrarem que a vida é vida.

Aos professores Leonardo e Silvana, por contribuírem com meu trabalho nas bancas de defesa e de qualificação.

Aos professores do Mestrado, em especial aqueles com que tive mais contato: Keli, Daniel, Evanir e Rosana. Também à Vilma, por toda atenção e gentileza.

Aos colegas da pós-graduação, pelas conversas e aprendizado.

À Clarice Lispector e à literatura, por me mostrarem que sempre existe um caminho, por terem me acolhido com afeto.

Finalmente, um agradecimento à persistência, que venceu (ou vai vencer) a ansiedade.

Bem aí, no simples fato de ter que edificar um 'abrigo' existe já algo mais do que a mera necessidade utilitária: o buscar um dentro, um interior, que proteja sua alma nascente, como se fosse alguém que tem que enfrentar a vida antes de haver acabado de nascer e sente a necessidade íntima, estranhável de esconder-se, de afastar-se da luz que logo tem que enfrentar: a luz que é também a lei.

E ao edificar, tenta realizar seus sonhos. E sob os sonhos, alenta sempre a esperança. A esperança motora da história. E assim, nas ruínas, o que vemos e sentimos é uma esperança aprisionada, que quando esteve intacto o que agora vemos desfeito quiçá não era tão presente: não havia alcançado com sua presença o que consegue com sua ausência. E isto, que a ausência sobrepassa em intensidade e em força a presença, é o signo inequívoco de que algo tenha alcançado a categoria de "ruína".

María Zambrano

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo a produção de uma leitura comparada entre dois romances de Clarice Lispector, a saber, *O lustre* (publicado pela primeira vez em 1946) e *A maçã no escuro* (1961). Nesse sentido, pautamos nossas análises a partir de questões relacionadas ao exílio e ao movimento como caráter nômade, passando pela temática da existência, da experiência e do testemunho. Dessa forma, temos, aqui, dada teorização de Jean-Luc Nancy (1996), em que o exílio é visto como condição da existência; algo que recai, então, na impossibilidade de dado indivíduo de se definir, posto que seu ato de existir, ou seja, seu exílio, não possui um ponto de partida ou de chegada, já que seu exílio independe de um banimento. Do mesmo modo, vemos na concepção de nomadismo, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), a possibilidade de um movimento que se estabelece em três momentos: a territorialização, a desterritorialização e a reterritorialização. Por considerarmos que essas perspectivas possuem uma familiaridade entre si, também construímos uma noção de fracasso do sujeito (seja em sua própria definição, em relação à linguagem ou mesmo em sua interação com o mundo ao seu redor), funcionalizada a partir do diálogo entre tais conceitos e as obras literárias acima citadas. Assim, articulamos essas noções com os romances, guardando um grande interesse em Virgínia e Martim, seus respectivos protagonistas. Nesse empenho, pensamos que é possível perceber movimentos contrários que apontam para uma mesma direção, que gira em torno do questionamento do sujeito, da linguagem e do mundo; estando pautada, a partir dessas três instâncias, a questão de uma falha persistente, posto que Virgínia, em *O lustre*, tenta entender o mundo a partir de sua linguagem, e Martim, do lado contrário, procura construir um mundo novo com uma linguagem inédita – e ambas experiências parecem ser incompletas.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Exílio; Falha; Nomadismo; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

This dissertation aims to produce a comparative reading between two novels written by Clarice Lispector, namely, *O lustre* (first published in 1946) and *A maçã no escuro* (1961). In this sense, this analysis is based on issues related to exile and movement as a nomadic via, going through the themes of existence, experience and testimony. Thus, here a certain theorization by Jean-Luc Nancy (1996) is considered, in which exile is seen as a condition of existence; something that relies, then, on the impossibility of a given individual to define himself/herself, since his/her act of existing, that is, his/her exile, does not have a starting or ending point, for his/her exile does not depend on a banishment. In the same way, the conception of nomadism, by Gilles Deleuze and Félix Guattari (1997), is related to the possibility of a movement established in three moments: territorialization, deterritorialization and reterritorialization. As we consider that these perspectives are familiar with each other, we also build a notion of failure of the subject (either in his/her own definition, in relation to language or even in his/her interaction with the world around him/her), functionalized from the dialogue between such concepts and the literary works mentioned above. Thus, we articulate these notions with the novels, keeping a great interest in Virginia and Martim, its respective protagonists. In this effort, we think that it is possible to perceive opposite movements that point to the same direction, which revolves around the questioning of the subject, language and the world. The matter of a persistent failure is then based on these three instances, since Virginia, in *O lustre*, tries to understand the world according to her own language, and Martim, on the opposite side, seeks to build a new world with an unprecedented language - and both experiences seem to be incomplete.

Keywords: Clarice Lispector; Exile; Failure; Nomadism; Brazilian literature.

SUMÁRIO

1 Tentativas e caminhos	9
1.1 Sentidos de Clarice	15
2 Movimento e estagnação	30
2.1 Intensidade e velocidade.....	40
3 Exílio e silêncio.....	59
3.1 Falhas e distâncias	66
4 Linguagem e estranhamento	84
4.1 Aberturas	93
5 Indocilidade final	102
Referências	106

1 Tentativas e caminhos

“Não há democracia sem literatura, não há literatura sem democracia. Sempre é possível não querer saber nem de uma nem da outra, mas ninguém deixa de passar sem elas sob qualquer regime; é possível não as considerar, nem uma nem a outra, como bens incondicionais e direitos indispensáveis. Mas não é possível, em caso algum, dissociá-las uma da outra.

Nenhuma análise seria capaz disso. Cada vez que uma obra literária é censurada, a democracia corre perigo, e todo mundo está de acordo quanto a isso. A possibilidade da literatura, a autorização que uma sociedade lhe dá, o fato de levantar suspeitas ou terror a seu respeito, tudo isso vai junto – politicamente – com o direito ilimitado de fazer todas as perguntas, de suspeitar de todos os dogmatismos, de analisar todas as pressuposições, quer as da ética, quer as da política de responsabilidade”.

Jacques Derrida

O que se busca aqui não é capturar, limitar ou estriar a literatura. Intentamos, a partir dela, o movimento, sua intensidade, o turbilhão, a gravidade, o vento que modifica as areias do deserto; não somente, então, o deslocamento. Movimento da linguagem literária, intensidade da literatura. Turbilhão de percepções, sentidos, oportunidade de dizer, inventar, silenciar, reverberar a força centrífuga que nos joga para fora, ou força centrípeta que nos arrasta para o centro da noite, onde o silêncio e a ausência se fazem reconhecer. Ritmo nem sempre cadenciado, melodia sem intermezzo, talvez quebrada, mas nunca imóvel.

Esse procedimento que pressupõe a liberdade não deve ficar, no entanto, impreciso: neste trabalho, produzimos uma leitura comparada¹ entre os romances *O lustre* (1946) e *A maçã no escuro* (1961)², ambos de Clarice Lispector (ucraniana-brasileira, a autora nasceu em Tchechelnik, em 1920, e faleceu em 1977, no Rio de Janeiro). Dentro desta proposição, aspiramos funcionalizar dada conceituação de falha³, que gira em torno de conceitos tais quais

¹ Concordamos com Tania Franco Carvalhal (2006) que a literatura comparada é um meio, não um fim. Aqui, distanciamos-nos de questões que envolvam influência ou paternalismo literário, no sentido de pertencimento a um movimento ou escola. Intendemos, assim, uma leitura que se volta a apontar as diferenças, ou a demonstrar similaridades.

² Além destas obras, Lispector possui variados romances, a se destacar *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H.* (1964), e *Água viva* (1973); acrescentando-se inúmeros contos, reunidos em coletâneas tais quais *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade clandestina* (1971); e também livros infantis (*O mistério do coelho pensante* (1967) e *A mulher que matou os peixes* (1968), como exemplos) e crônicas.

³ Operacionalizamos isso principalmente a partir da relação de Virgínia e Martim, protagonistas dos respectivos romances, com a linguagem – tanto a literária, que pensamos ser incorporada à subjetividade de ambos, e da realidade criada dentro da narrativa – e o mundo.

exílio, nomadismo e estranhamento (que, pensamos, têm, ou podem estabelecer, um diálogo coerente com as supracitadas obras de Lispector).

Vejamos os romances: em *O lustre*, a protagonista é Virgínia, que é perscrutada por um narrador em terceira pessoa. Na narrativa, ela perambula pela realidade, seja de Granja Quieta, lar de sua infância (trata-se de uma fazenda em que sua família vivia), ou em uma cidade grande, paisagem de sua fase adulta. Seja onde for, parece estar constantemente à procura do mistério, como se pode atestar já nas primeiras páginas (quando, juntamente com seu irmão Daniel, encontra um chapéu boiando em um rio, algo que os intriga). E isso surge como uma busca constante que, ponderamos, expande a linguagem a qual o romance se forja.

Virgínia, ademais, na procura de entender o mundo, que era apresentado em forma de segredo, tentava alcançar “as coisas”. Fosse isso por pensamento ou palavras – maneira mesma de ela tentar alcançar o “mistério”, algo que a impulsiona na narrativa. Mas isso nem sempre era eficaz, a linguagem, como se pode atestar em passagens da narrativa, nem sempre bastava⁴.

Entre ser fluída, condição que lhe possibilitava caçar o “mistério” – da vida, da morte (que ganha um espaço significante na obra), das coisas, de si mesma –, e estar presa nessa busca interminável, Virgínia “vivia à beira das coisas” (LISPECTOR, 1982, p.12). E, por viver à beira das coisas, pode-se considerar que não necessariamente ela as enxergava propriamente. Pensamos, dessa maneira, que se trata de um romance em que a linguagem se sobrepõe à narrativa, que é construída linearmente, já que o enfoque, ao que parece, não está no narrado, mas no processo de busca da protagonista.

Já em *A maçã no escuro* podemos acompanhar Martim, indivíduo em fuga após tentar assassinar sua esposa, que se percebe destituído “da linguagem dos outros”. O que o leva ao descobrimento de um novo mundo – quase como um novo nascimento⁵. A partir desse posicionamento, o vemos como um corpo experimentando a nova realidade. Em seu percurso, Martim se abriga em um hotel abandonado, cuja figura do “alemão”, homem sem nome, ele

⁴ Pode-se defender a ideia de que *O lustre* busca dizer o indizível, mais uma forma de Clarice trabalhar os limites da linguagem: Virgínia está buscando as coisas, o mistério, o segredo, etc.; isso é sempre algo não nomeado, não-inteligível ou simplesmente silêncio.

⁵ Diante disso, podemos rapidamente mencionar a reflexão de Ailton Siqueira de Souza Fonseca, que considera *A maçã no escuro* o romance central de Clarice Lispector porque este tende a recuperar diversas facetas de sua escritura, recaindo na incompletude do homem moderno e constituindo-se em escritura de fruição, em que o corpo de Martim é a extensão do que se escreve: “Foi um livro escrito com prazer e senso de descoberta, uma narrativa ficcional na qual o protagonista regride até a era terciária, a um estágio anterior ao surgimento da palavra. Foi um romance escrito como quem faz escavação arqueológica: paciente, profundamente, delicadamente. Escavando, escrevendo e, ao mesmo tempo, aproximando-se da ‘coisa’, entendendo-a” (2007, p. 17).

teme. Após sair do hotel, ele continua perambulando até chegar ao sítio de Vitória, mulher que lhe dá emprego. É nesse contato que ele se reconduz a uma realidade que, em alguns aspectos, lembrava-lhe sua antiga condição, de quando vivia com sua esposa.

E o escuro – potência daquele que se esconde ou quer esconder – é uma das paisagens que podemos encontrar decorrente dessa fuga. É o encontro, defendemos, de Martim com seu Éden, ainda que por breves momentos: sozinho andando sem rumo, considera que havia se forjado como um herói, pois havia se libertado das obrigatoriedades do mundo; em contrapartida, ele é incapaz de compreender sua linguagem. Além do mais, tanto quanto *O lustre*, é este um romance de silêncio, mas refletimos que sua força vem daquilo que faz reverberar. O que, em muitos casos, acaba sendo a própria ausência.

De outro modo, na postura que adotamos neste texto, se indicamos a persistência de uma falha já no título desta dissertação, apontamos essa temática como uma procura que é direcionada, aqui, muito mais no caminho percorrido que no resultado desta ação. Daí o sentido de não procurar a limitação, mas justamente pautar a leitura pelos gestos e lacunas que, ponderamos, compõem a construção dos romances, da linguagem e das personagens.

Trata-se, então, de uma busca pela liberdade mesmo que ela seja o fracasso. Não à toa Jacques Derrida escreve que não há democracia sem literatura, e vice-versa (1995, p. 47). Assim, buscamos a literatura como possibilidade. Apenas possibilidade, não “possibilidade disso ou daquilo”; qualquer estriamento poderia levar à limitação, no sentido de que pode levar a cerceamentos. E, no entanto, a delimitação (de tema, de postura, de abordagem) é necessária como garantia de que não a percamos de vista: delimitação, então, do que se espera ver, não do seu espaço. Vemos na literatura o salvo-conduto do direito de ir e vir, de se calar, da revolta, da crítica, da morte: há, inclusive, a possibilidade de se insultar a literatura, não gostar, não ler.

Travamos, dessa forma, um encontro com o vazio, como contemplação da ausência, do não-dito, também da tentativa de dizer; da falha, da insistência e de um novo fracasso. Pautamos nossa leitura a partir de fragmentos de variadas ferramentas, desde a astronomia, música, literatura, política, teorias, várias vozes, ecos.

E, ao mesmo tempo, essa aproximação nos impele e nos arrasta através da força gravitacional dessa galáxia chamada literatura. Chegar à exaustão do pensamento e ainda assim não poder recuar, embate sem fim com a esfinge, caminho que se espirala e ora nos deixa cada vez mais longe, ora nos carrega para o mesmo lugar. Procura eterna, círculo sem fim. E perceber o que isso afeta em nossa própria escritura, que se torna também espiralada, forma de

acompanhamento do objeto de análise. Porque em verdade ainda não tocamos o objeto, precisamos vislumbrá-lo primeiramente, durante a manhã ver o ovo e ao mesmo tempo não vê-lo (como faz a narradora de “O ovo e a galinha”).

Assim, é o movimento que nos pauta, e buscamos, através do entrelaçamento de três palavras-conceitos com as obras literárias, que podem se desfazer e levar a outros percursos, o mote desta dissertação: nomadismo, exílio e estranhamento; e, permeando essas instâncias, a iminência de um fracasso incontornável, quer seja da linguagem, do ser ou do mundo – desse modo, nos apoiamos em autores tais quais Gilles Deleuze, Félix Guattari, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, dentre outros. Isso funciona como um turbilhão, isso nos remete a forças gravitacionais, o que ocasiona mútuas relações e afetos (já que acreditamos que a literatura é, também, um campo de afetos), que podem proporcionar outras palavras-conceitos. E desse modo uma coisa leva a outra, ou então retorna à anterior, que não é, nunca, o mesmo lugar.

Mas a que se direcionam, necessariamente, estas palavras-conceitos? São temas que abrangem os caminhos pelos quais este texto se forja, são agenciamentos, engrenagens de leitura. Podem tanto funcionar independentemente como em conjunto, mas não regem, aqui, os objetos de nossa análise, a não ser no sentido de que podem servir como forma de diálogo com as obras literárias escolhidas.

Podemos encontrar na figura do nômade, por exemplo, de acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), não necessariamente o deslocamento, mas a intensidade; não o trajeto, nem o destino, mas a fluidez da areia do deserto: espaço, inicialmente, de territorialização, força de agenciamento que faz expandir o próprio território; posteriormente de desterritorialização, e, então, de uma nova reterritorialização, que constitui o nômade como força de resistência, como quebra da hierarquia e da regência do Estado (todos esses atos podendo ocorrer no mesmo espaço). Assim, o nomadismo funciona, para os filósofos franceses, em três momentos, que completam, por assim dizer, um ciclo.

Da mesma maneira, é o espaço aberto, antítese do estriamento do Estado, “a morada” nômade. Podemos entender, portanto, que esse espaço serve como ameaça ao que é estriado, e impõe certo tipo de intensidade, que não necessariamente se traduz em movimento, como resposta à figura hierarquizante do Estado. Daí a procura, pelo nômade, desse lugar não delimitado (ou procura, por ele mesmo, de expansão dessa área), não como forma de possuir, caso do sedentário, mas de ocupar: acreditamos, a partir de Deleuze e Guattari (1997), que o nomadismo surge como o aparecimento de uma tentativa nova, e a possibilidade iminente do fracasso é potência no hostil.

Ou, na colocação do exílio como condição moderna, exílio como existência, para Jean-Luc Nancy (1996), um desenraizamento que não prescinde o território, uma procura interminável, a impossibilidade do retorno. Tanto porque, tal qual o nômade, o exilado pode ser visto, nessa visão, como o ser destituído que tem a si como asilo⁶, é aquele que sempre procura, mas não encontra.

Nessa forma de exílio, deixa de existir uma maneira de reapropriação como forma dialética que faria o exilado passar do negativo ao positivo (ser, por exemplo, banido de seu solo para posteriormente retornar ou encontrar um ponto de reconexão). Igualmente, na questão da existência, o foco passa a ser o movimento (*ex*, de existência), e não a paralisação (instância, segundo momento da palavra).

Daí que, se não há reapropriação possível, como faz entender o exílio dialético, o autor pensa o exílio como asilo. Onde, então, o ser que existe não pode ser capturado ou desapropriado de si próprio. E essa relação de hospitalidade no exílio (assim o termo “asilo”) é perpassada pela linguagem, pelo corpo e pelo ser-com, termo que, a partir de Heidegger, reflete a relação do homem com os outros; sendo esses espaços os lugares constituintes do asilo de ser. Nesse sentido, existir acontece em desapropriação porque isso não se dá como passagem para uma outra coisa nem como essência da existência.

E perceber nisso uma aproximação, uma força constante do estranho, não necessariamente como conceito – e considerando-se que a ausência, o silêncio e a noite parecem sempre carregar isso consigo, e que são imagens constantes aqui –, mas justamente como agenciamento. Nesse sentido, propomo-nos a pensar o estranhamento para além da narrativa, recaindo naquilo que a obra provoca (recorreremos, nesta parte, a ser desenvolvida no capítulo 4, ao conceito de estranhamento, de Viktor Chklovski, em conjunto com a ideia de fractabilidade da obra, de Jean-Luc Nancy (1997), e do texto plural, de Roland Barthes (1970)).

⁶ A si como asilo, a língua materna como asilo, nas considerações de Jacques Derrida (com comentários de Anne Dufourmantelle) na questão da ambivalência entre hospitalidade e hostilidade. “Derrida começa por dar direito a essa experiência do “sempre” como fidelidade ao outro e a si mesmo na língua. ‘Quaisquer que sejam as formas do exílio, a língua é o que se guarda para si.’ Ele cita Hannah Arendt que, à pergunta de um jornalista, ‘Por que você permaneceu fiel à língua alemã apesar do nazismo?’, respondeu: ‘O que fazer se, afinal, não foi a língua alemã que enlouqueceu?’. E disse mais: ‘Nada pode substituir a língua materna’”. (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 2003, p. 76). Ou aqui, em que fica demonstrada a ambivalência acima mencionada: “o estrangeiro é, antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado o dever de hospitalidade, o direito ao asilo, seus limites, suas normas, sua polícia, etc. Ele deve pedir a hospitalidade numa língua que, por definição não é a sua, aquela imposta pelo dono da casa, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai, etc. Estes lhe impõem a tradução em sua própria língua, e esta é a primeira violência [...]” (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 2003, p. 15).

Por isso o excesso da tentativa, o futuro como possibilidade, não como algo certo: saudade do que está por vir, indivíduos do futuro que ainda se assombram com a memória; aí podemos ver a metáfora do vidro, que não se deixa marcar e apenas faz escorrer a água da chuva. Nisso a queda das ações da experiência, o silêncio ante a barbárie, o fracasso da humanidade, um novo apagamento, pobreza de experiência, como reflete Walter Benjamin, pensador da modernidade:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (1987, p. 115).

Benjamin considera que a experiência é intimamente conectada à linguagem. Daí o autor considerar, por exemplo, que há, na modernidade, atingida pela barbárie, uma pobreza de experiência, já que esse mesmo estado (o nazismo, a guerra) acaba por dificultar o compartilhamento em forma comunicativa. Isso, aliado ao constante crescimento da técnica (na arte, por exemplo, em que o romance toma o espaço da narrativa), vem a contribuir para a queda e fracasso da linguagem, que é, para o filósofo, o meio pelo qual a experiência pode se conectar ao âmbito histórico e espiritual⁷.

Por isso, ter aqui muito claro que esta dissertação nasce do fracasso da modernidade como razão⁸ e provavelmente a isso se direciona – não necessariamente estado de angústia: qual a consciência de se recusar, de dizer não, de ser Bartleby⁹? Tentamos entender a potência do fracasso como estado e alerta constante; ou, de outro modo, a procura do desejo, do corpo

⁷ Ou, como escreve Keli Pacheco (2009), em sua tese intitulada *Lima Barreto/Roberto Arlt: a comunidade em exílio*, em que considera, na citação que a seguir, dada fotografia de Lima Barreto, e a relaciona com a teoria da experiência, de Walter Benjamin: “Para Benjamin, o historiador deve construir uma experiência (*Erfahrung*) com o passado, articulando dois tempos (presente e passado) [...]. Seria então a fotografia um elemento que também pode ser relacionado à teoria da experiência de Benjamin, pois ela é vista como a imobilidade, ou impossibilidade, aquele já acontecido, o que nunca mais se repetirá; contudo a fotografia também pode se tornar a possibilidade, a entrada, a abertura, o céu daquilo que está por vir, do devir da história” (p. 29). A tese pode ser encontrada em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92401/268854.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Ao que tange à literatura, vemos também uma ambivalência entre imobilidade e possibilidade: a literatura pode ser tanto uma forma de mobilidade que conserva o segredo quanto uma forma de acesso à possibilidade de dizer; se é a voz que vem do corpo do morto (considerar a questão da morte do autor, pensada, por exemplo, por Giorgio Agamben (2007)), permite, através de lacunas, uma atualização quase infinita de leituras.

⁸ Conceito que Keli Pacheco cunha a partir da leitura de Lima Barreto e Roberto Arlt, em confluência com o pensamento de Walter Benjamin.

⁹ Nos referimos ao personagem Bartleby, de *Bartleby, o escrivão*, obra de Herman Melville (2017). Bartleby é um escrivão de um escritório que, gradativamente, e de forma mais intensa, se recusa a fazer o que é ordenado. Sua recusa chega a tal ponto que ele passa a não comer, o que o leva à morte.

desejante – ou de sua ausência. Mas isso, talvez, como um encontro impossível com Eros: a consciência da impossibilidade, da fragmentação. E ainda assim de uma possível fractalidade (que indica um acesso aberto a uma presença, segundo Jean-Luc Nancy (1997)), e desse modo a teimosia do esforço. Por isso a possibilidade do movimento, a intensidade da tentativa. Isso não como palavras que surgem ao acaso: intendemos em operacionalizar essas palavras-conceitos, tomando o devido cuidado para que uma instância (a literatura) não fique subordinada à outra (teoria), e vice-versa.

Podemos agora, rapidamente, apresentar como se estrutura e se divide esta dissertação. Na seção a seguir, “Mobilidade e estranheza”, debatemos a fortuna crítica de Clarice, principalmente a que se alinha ao tipo de leitura que aqui intendemos em fazer. Na seção dois, “Movimento e estagnação”, operacionalizamos, a partir dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, o conceito de nomadismo (nisso incluídos os três momentos de tal noção, ou seja, a territorialização, a desterritorialização e a reterritorialização), em confluência com as obras literárias escolhidas para análise.

Já na seção três, “Exílio e silêncio”, procuramos funcionalizar o conceito de existência como exílio proposto por Jean-Luc Nancy, principalmente com relação às personagens Virgínia e Martim, protagonistas de ambos os romances escolhidos. E, na seção quatro, “Linguagem e estranhamento”, procuramos elaborar uma leitura na tentativa de trazer a literatura clariceana para mais perto do debate contemporâneo. Fazemos isso tomando o devido cuidado para que as reflexões sejam caminhos de diálogos possíveis, e não afirmações totalizantes. Também, procedemos de tal maneira a partir da discussão do que seja a fractabilidade (da e na obra literária), em confluência com a reflexão da experiência de estranhamento a partir da leitura do texto literário. Finalmente, na última seção, intitulada “Indocilidade final”, tecemos nossas considerações finais e nos despedimos deste trabalho.

1.1 Sentidos de Clarice

Em nosso ver, a literatura de Lispector se volta geralmente para o interior das personagens e suas tensões, amplificando-se quer através do desenvolvimento do fluxo de consciência ou de narradores oniscientes ou mesmo através de testemunhos. Algo que acaba por criar um entre-lugar entre a imanência de tais personagens e o exterior, que muitas vezes é uma forma refletida desse espaço onde a escritura se desenvolve – detalhes estes que acabam por afastar Clarice de movimentos realistas e também da literatura regionalista, o que vem a

colocá-la em proximidade com autores tais quais James Joyce, Virginia Woolf ou Franz Kafka, e igualmente a contrasta de sua pátria¹⁰. Esse aspecto estrangeiro é um ponto que críticos como Antonio Candido e Sérgio Milliet ressaltam, comparando-a com autores de fora¹¹. Ou, como escreve Lêdo Ivo em *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*:

Não haverá, decerto, uma explicação tangível e aceitável para o mistério da linguagem e do estilo de Clarice Lispector. A estrangeiridade de sua prosa é uma das evidências mais contundentes de nossa história literária e, ainda, da história de nossa língua. Essa prosa fronteiriça, emigratória e imigratória, não nos remete a nenhum dos nossos antecessores preclaros. Não é a de José de Alencar ou a de Machado de Assis. Não é a de Euclides da Cunha ou José Lins do Rego (2004, p.48).

Assim, a estranheza e a mobilidade marcarão tanto sua vida quanto sua escritura: isso começou cedo, como podemos verificar nas biografias sobre Clarice, tanto de Nádya Gotlib (1995) ou Benjamin Moser (2009), quando a família Lispector se viu obrigada a deixar a Ucrânia em razão de *pogroms* (termo russo que designa destruição violenta, geralmente causada contra o povo judeu) que vinham acontecendo em território russo. Também, a junção da alcunha de estrangeira que carregava a autora, a começar por seu sotaque “não brasileiro”, juntamente com a linguagem empregada em seus textos, contribuem para a fortificação de uma aura de estranheza.

A experiência literária de Clarice se torna mais radical se consideramos, a partir de Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos – ensaios sobre dependência cultural*, que o discurso latino-americano se situava em um entre-lugar em relação ao discurso europeu. É o colonialismo, considera Santiago¹², que vem a transformar a América latina em imitação do “original” – leia-se europeu –, quando justamente a originalidade se encontrava nas origens da América Latina que foram apagadas, quando sua contribuição real vinha justamente da quebra de noções como unidade e pureza:

Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização. É assim que vemos nascer por todos os lados essas cidades de nome europeu cuja única

¹⁰ Como escreve Carlos Mendes de Souza: “Acusam-na de alienada que trata motivos e temas estranhos à sua pátria, numa língua que lembra muito os escritores ingleses. Lustre não existe no Brasil, nem aquela cidade sitiada, que ninguém sabe onde fica” (2000, p. 22).

¹¹ No entanto, podemos ver aspectos genuinamente brasileiros em *A hora da estrela*, por exemplo, desde Macabéa, seu trabalho ou mesmo em Olímpico de Jesus. Ou então em *O lustre* e o machismo estrutural da sociedade brasileira.

¹² Vale considerar, entretanto, se, atualmente, esse embate entre o discurso latino-americano e europeu ainda é válido (já que o supracitado trabalho de Silviano Santiago foi publicado em 1978 e pode não necessariamente refletir o cenário atual). De qualquer forma, de acordo com o contexto de Lispector, pode-se trabalhar essa visão de forma mais aceitável.

originalidade é o fato de trazerem antes do nome de origem o adjetivo ‘novo’ ou ‘nova’: New England, Nueva Espanã, Nova Friburgo, Nouvelle France etc. (2000, p. 14-15).

Desse modo, entre a cópia e o original, o escritor latino-americano, para Santiago, se vê em posição de batalha: se for falar, fala contra; se for atravessar modelos europeus vigentes, que seja para transfigurá-los: não basta apenas ler, não basta apenas ouvir; é preciso se posicionar. Nisso fica mais evidenciado o caráter político da literatura, de acordo com o teórico brasileiro:

É preciso que [o escritor latino americano] aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida [...]. O imaginário, no espaço do neocolonialismo, não pode ser mais o da ignorância ou da ingenuidade, nutrido por uma manipulação simplista dos dados oferecidos pela experiência imediata do autor, mas se afirmaria mais e mais como uma escritura *sobre* outra escritura (2000, p. 20-21).

Pondera-se aí, nesses aspectos, o entre-lugar dos escritores latino-americanos, no retrospecto sócio-histórico: encontram-se em posição de se alimentar e assimilar outros textos. É o caminho que os permite superá-los; algo que os possibilita, também, a quebrar o modelo, o que justamente vem de conhecer, falar a língua da metrópole para melhor combatê-la. O que os leva, da mesma maneira, a justamente não dar continuação, e a superar o caráter de influência e da imitação. Pode-se refletir portanto que é “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, 2000, p. 26) que se encontra o lugar do discurso latino americano, dado o contexto sócio-histórico que Silviano Santiago aborda e a posição que ele defende.

Também Carlo Mendes de Souza (2000), no estudo sobre Clarice Lispector, vem a convergir com Silviano Santiago na questão do lugar do escritor latino americano. O pesquisador português pondera que é uma ação recorrente em nações saídas de processos coloniais a busca pela identificação de territórios. Daí o espanto causado com a publicação de *Perto do coração selvagem*, que já indica, defendemos, uma tendência de desterritorialização deste território, afastando-se de um pretense nacionalismo e negando o enraizamento da literatura brasileira.

Por esse ângulo (também refletido por Simone Curi (2001)), pode-se pensar que Lispector faz pulsar seu próprio idioma, tendo em Joana e suas reminiscências entre o passado e o olhar para a sua realidade a questão desterritorializante, que desemboca no interior da

personagem, onde a linguagem parece ser feita em devir; e esse caminho, repleto de pulsações, é chamado vida. E é já a partir da primeira obra de Lispector, prossegue o autor português, que a crítica vem a aproximá-la a uma geração de autores que, nos anos de 1930, propuseram uma abordagem intimista da literatura, voltando-se à interrogação metafísica e psicológica. No entanto,

mesmo estes escritores [de 1930], como acontece com Lúcio Cardoso, que tão próximo esteve de Clarice, não deixam de impor às suas ficções um nítido enraizamento territorial, numa paisagem que revela claramente as marcas da inevitável brasilidade. [...] Se em Clarice não encontramos as fazendas nordestinas e mineiras, os rios de Pernambuco ou os mares da Bahia, é porque o caminho para a apresentação absoluta do puro sentir e da imanência é simplesmente a fazenda, é o mar simplesmente, ou seja, um modo radical de apresentar o vasto espaço da escrita (MENDES de SOUZA, 2000, p. 17).

Se aceitarmos esse ponto de vista, como pondera Carlos Mendes de Souza, podemos considerar que a literatura de Clarice, ao não apresentar paisagens reconhecíveis dentro do contexto brasileiro, não é necessariamente uma rasura destas paisagens, mas uma valorização da narração diante do narrado, da personagem ante o acontecimento, como também nos leva a entender o teórico português: “O não lugar também é a dominância desse pendor digressivo e impressivo, opondo-se aos acontecimentos localizáveis que estavam implicados nas visões realistas e neorrealistas” (2000, p. 17). Dada esta leitura, é uma possibilidade agenciarmos isso como fator de desterritorialização que a escritura de Lispector vem a provocar na própria literatura brasileira.

Esse é um posicionamento, por sinal, que suplanta certas acusações de alienação, como comenta Carlos Mendes de Souza (2000), refletindo o espaço da autora: “Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um *não lugar* na literatura brasileira” (p. 22, grifo do autor). Nesse sentido, ela não demonstra estar interessada em seguir os modelos da metrópole; tampouco, na maioria das vezes, parece abordar temas que poderiam ser considerados genuinamente brasileiros (mesmo que a força do que se considera brasileiro provenha da quebra, do hibridismo, da mistura, algo que consideramos que Clarice bem o faz). Sequer a crítica ela ouvia¹³: arriscamos a escrever que a literatura serve a ela não como representação do mundo real, mas como forma de apresentação, que parte geralmente do íntimo, do fragmentário,

¹³ Silvano Santiago (2004) comenta, em “A aula inaugural de Clarice”, disponível tanto no livro *O cosmopolitismo do pobre* quanto no endereço <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais/20.html>, que Clarice ignora as considerações que o crítico literário Roberto Schwarz fez a respeito de seus textos. Também Benjamin Moser (2009) escreve que Clarice detestava o meio acadêmico por considerar que este, ao elaborar críticas sobre suas obras, se tornava incompreensível, intragável e fora da realidade de seus textos.

do segredo ou de sua procura.

E, se seguimos esse raciocínio, sua escritura pode ser entendida também como um ato de apresentação, envolta em sua unicidade – dessa maneira que visualizamos uma das facetas de Clarice, a famosa autora ucraniana-brasileira escrevendo em português¹⁴. Aliás, esses aspectos, pautados no âmbito literário, representam, para Simone Curi, uma “escritura que não escreve a língua de origem, mas faz vibrar uma língua original, fazendo estremecer dentro dela seu próprio idioma [...]. Se a cultura judaica se dispersa no sincretismo da cultura brasileira reterritorializa-se no livro, na escritura” (2001, p. 25).

Tal escritura pode dialogar, em nossa perspectiva, com a fala de Roland Barthes (1977) a respeito da produtividade e individualidade da escritura e seu ato de leitura (o filósofo já havia iniciado essa discussão em *S/Z* (1970), em que reflete sobre *Sarrasine*, de Honoré de Balzac). Em *O prazer do texto*, Barthes coloca a distinção entre texto de fruição e texto de prazer, e aponta em que sentido esses aspectos podem resultar em sabor e não necessariamente em saber, em conjunto com o ato de leitura: o texto de prazer diz respeito ao tipo de texto que satisfaz o leitor em suas necessidades, não o contrariando e nem o demovendo de seu lugar, seu conforto; já o primeiro visa a justamente não tranquilizar o leitor, tirá-lo de seu espaço e quebrar suas expectativas; é o texto que deixa o leitor vacilante, em movimento, onde a própria ideia de prazer (ou fruição) decorre desse estranhamento na produção da leitura.

Barthes se encaminha, assim, para o corpo contra a estrutura, para o prazer contra a seriedade (ainda que a ideia de prazer do texto remeta especificamente a um prazer curto, de satisfação), afirmando que “o texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem” (1977, p. 10). Do mesmo jeito, afirma a pluralidade da escritura e da leitura; postulando que é, também, tarefa do texto buscar seu leitor, e não apenas o contrário. Algo que vemos em consonância com Clarice: seus textos, ponderamos, tendem a quebrar o horizonte de expectativas do leitor, retirando-o de certo espaço de conforto, na produção de leituras que podem ser férteis em sentidos.

¹⁴ Uma série de detalhes poderia nos impelir a trabalhar a literatura de Clarice Lispector como uma literatura menor (ver *Kafka – por uma literatura menor*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003)): seu lado político, o uso de uma linguagem estranha dentro de uma língua, as transgressões, o lado judaico de Clarice, etc. No entanto, por considerarmos que somente esta temática já seria o bastante para uma dissertação, escolhemos, aqui, apenas mencioná-la. A citação que prossegue, no corpo do texto, indica também este caminho.

E nessa mobilidade pululam em sua literatura temáticas-oposições tais quais animal versus homem, homem versus mundo, luz versus escuridão, masculino versus feminino, etc. Que, refletimos, podem ser uma forma de Clarice trabalhar a linguagem. Apresentando-se nisso um embate sobre a tentativa de dizer tudo e esgotar a própria linguagem e, muitas vezes, alinhá-la ao pensamento e ao corpo. É por essa perspectiva que podemos considerar que “a literatura de Clarice implica a exclusão de qualquer tipo de hierarquização e propõe a instauração de um espaço de errância: não ser de nenhum lugar ou amplamente existir numa gravitação que é todos os lugares” (MENDES de SOUZA, 2000, p. 26).

Neste tipo de leitura dos textos clariceanos, onde podemos visualizar um espaço de errância, Lispector é vista em um ponto específico, segundo escreve Evando Nascimento: “[ela] trabalha a instituição literária a fim de poder *dizer tudo* sobre o humano. *Dizer tudo* no duplo sentido de desrecalcar uma fala e de hipoteticamente esgotar um assunto, sem nunca, neste último caso, atingi-lo de fato” (2012, p. 13, grifo do autor). Evando Nascimento reconhece bem essas oposições existentes na escritura de Lispector, se voltando, também, para a questão do humano e não-humano e humano versus animal. Direcionamentos esses que, para o autor, possibilitam variadas percepções a partir de descentralizações que retiram do homem sua figura dominante, ou que então diluem dicotomias-oposições.

A figura do animal em Clarice é também intensamente desfigurante. Antes de tudo, desfigura nossos pré-conceitos para com os animais e para com a diferença em geral. Tendemos a rebaixar tudo o que não acreditamos servir como espelho: os animais, as mulheres, os índios, os negros, e todos os grupos étnicos classificados como ‘minorias’, minorizados, portanto, ainda quando constituem efetivamente maioria em determinadas sociedades (2012, p. 16).

Aí é possível encontrar outra faceta da potência da literatura em Clarice, que Evando Nascimento caracteriza como pensante¹⁵: sua escritura é vista como capaz de descentralizar o dominante e elevar o minorizado, fluindo de um extremo a outro; ora a presença ou ausência, ora a morte ou a vida, ora o humano ou o inumano, etc. Algo que possibilita a diluição de formas e a quebra da verdade como absoluto, que, assim, pode ampliar a possibilidade de dizer:

¹⁵ Em vídeo aula baseada em obra fruto de sua tese de doutorado – *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, Evando Nascimento comenta que procurava um termo que pudesse utilizar, sem constituir uma caracterização limitante, para trabalhar suas reflexões sobre a escritura de Lispector; e que o termo era já constitutivo da autora: provém do livro infantil *O mistério do coelho pensante*, que narra um coelho capaz de farejar ideias. Vê-se aí uma dicotomia e a conexão entre corpo e pensamento: o nariz que fareja ideias. A vídeo aula pode ser encontrada em: <https://claricelispectorims.com.br/as-aulas/literatura-pensante-de-clarice-lispector/>.

Ao não mais lidar com o valor de verdade, sempre devedor de uma metafísica da presença humanista, a literatura pensante de Clarice abre a possibilidade de reverter as oposições que, segundo Nietzsche (1996, p. 10), estão na base da vontade de saber filosófica, oposições tais como homem/animal, racional/irracional, bem/mal, inteligível/sensível, vivo/morto, presente/ausente, orgânico/inorgânico, masculino/feminino etc. (NASCIMENTO, 2012, p. 17).

Desse modo, Evando Nascimento sugere um certo caráter ilimitado que a escritura de Lispector pode produzir a partir desses deslocamentos entre oposições, algo que faz fugir de categorias ontológicas e subjetivantes (2012, p. 17). É a inter-troca, defende o autor, que produz a fluidez, é o estar aqui e ali (ou nem ali nem aqui) que possibilita dizer *isto* e *aquilo*, e que também conduz a uma escritura de estranheza. Movimento que, além de tudo, aponta para questões de alteridade, na construção do humano:

A assinatura Clarice Lispector espalha sua fauna nos mais diversos textos, constituindo uma verdadeira *zoo-grafia*, termo que em grego designava a “pintura do vivo”. Nisso, o tornar-se-homem passa necessariamente por um tornar-se-mulher, tornar-se-animal, tornar-se-cão, tornar-se-galinha, tornar-se-galo, tornar-se-búfalo, tornar-se-vaca etc. (NASCIMENTO, 2012, p. 20, grifo do autor).

Abordar essa mobilidade é algo que vem ocorrendo entre pesquisadores de Clarice. Não somente Evando Nascimento, então, parte neste caminho, algo que se traduz em grande auxílio para o desenvolvimento deste texto, já que também seguimos este rumo. Outro exemplo desse campo de leitura é Simone Curi (2001), autora de *A escritura nômade em Clarice Lispector*, obra originada a partir de sua dissertação de mestrado. Curi reflete sobre a escritura de Lispector, pautando-a como nômade a partir da linguagem, do texto e das personagens. A autora focaliza o romance *A maçã no escuro* em confluência com o pensamento dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, produzindo assim um mapeamento de sua literatura que converge, para a autora, a uma mobilidade constante. A respeito do movimento e do nomadismo, que aqui nos interessa em larga escala, Curi escreve:

A relação nômade que cada um dos textos de Clarice mantém com o todo da própria escritura e, 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 antropologia. Sistema de transição num conjunto, numa multiplicidade de peças e fragmentos, simultaneamente teóricos e intuitivos, refletindo a linguagem, a escritura, a existência, a sociedade (2001, p. 17).

Assim, somos levados a entender que a escritura de Clarice produz, segundo S. Curi, certo tipo de escritura que se desloca, ora diluindo as formas, ora se fixando, pelo olhar, às coisas. Que, por conseguinte, engendra um modo de captar, de perceber, de ver – nesse caso seria oportuno apontar, como aproximação à postura que Curi adota, *O ovo e a galinha*, em que

a percepção se enquadra no ovo provocando um esgotamento através da multiplicação de sentidos:

Olhá-lo [o ovo] é mergulhar na matéria primeira e compacta do *eu*: massa informe, do projeto também remoto. O olhar instaura um processo de conhecimento e de recriação, no reconhecimento do outro que não deixa de ser o do mesmo: o uno e o seriado (CURI, 2001, p. 67).

Em seu estudo sobre Clarice Lispector, S. Curi defende que sua literatura é constituída por uma espécie de método fragmentado. Uma escritura, além do mais, de abertura, que aponta para o real justamente para se aproximar do indizível, do que não pode ser simbolizado, para testar o limite da nomeação na tentativa de alcançar o que se encontra além da linguagem¹⁶ (CURI, p. 27). Posicionamento, por sinal, que consideramos válido no estudo da autora. E

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 tormenta de areia. Identidade que constitui um terceiro termo na série linear: enorme objeto não diferenciado. Tudo para um momento, tudo se cristaliza (depois tudo recomeçará) (CURI, 2001. p. 27-28).

Aliás, em leitura convergente com o trabalho de Simone Curi, Gabriela Gurgel sugere, em análise sobre *A maçã no escuro*, que é também a procura, por Martim, de uma linguagem possível, que engendra o movimento na referida obra. Isso não como busca de um território, mas como procura de um espaço onde seria possível se (re) conhecer:

Nascia em Martim uma terceira pessoa – não era ele no princípio, não eram os outros nele mesmo. [...] Como um estrangeiro na sua língua – era assim que Martim se sentia na construção de alguma coisa inteiramente assustadora pela força do desconhecido e pela sensação de familiaridade. Afinal, era sua a produção, prolongamento explícito de seu braço no papel. ‘*Martim se resolveu doente, com dor de estômago: ele não cabia*’ (p. 172). Não caber, não suportar a dor que acompanha o desejo, ser familiar e, ao mesmo tempo, sobrenatural, ser herói e humano, ser parte de um real e ser também avesso, fazia dele um homem à beira de, num estado propício para a arte, para o amor e para a morte. (GURGEL, 2001, p. 21, grifo do autor).

Para Simone Curi, além disso, a relação de movimento é vista, dentro da escritura de Lispector, na junção de três instâncias, a considerar: o texto, a linguagem e as personagens. Ora por obras como *Água viva*, texto-rizoma, construção em fragmentos que pode se confundir com romance, poesia, diário, etc.; ora pela linguagem mesma de *O ovo e a galinha*, dissolvida,

¹⁶ Algo que podemos verificar no contato da narradora com o ovo, em *O ovo e a galinha*, por exemplo (S. Curi não aponta diretamente para este conto, mas acreditamos ser uma aproximação possível).

estranha, não fixada, língua que busca uma linguagem para comunicar; ora por personagens ambulantes como Martim de *A maçã no escuro*, criminoso amoral; ou por personagens intensivos, caso de Virgínia de *O lustre*, que aqui e ali parece encontrar certos tipos de viagens sem deslocamento territorial (viagens em intensidade), como defende Curi analisando a escritura de Clarice:

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. (2001, p. 131, grifo do autor).

Aliás, é o texto-rizoma de *Água viva* que nos permite pensar a referida obra como aproximação ao conceito de “fruto estranho”¹⁷, de Florencia Garramuño (2014): a autora pensa a inespecificidade da arte contemporânea, nisso incluída a literatura, como característica unificadora da arte. Na visão de Garramuño, pululam mais e mais obras que fogem das categorizações, dos modelos, das formas, e justamente se utilizam do hibridismo como construção¹⁸:

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se (GARRAMUÑO, 2014, p. 6).

Garramuño defende, aliás, que tem ocorrido um enfraquecimento de aspectos que seriam individualizantes no gênero romance. Daí o reforço do inespecífico como aposta contemporânea, no entendimento da autora; por exemplo, em *Eles eram muitos cavalos*, de

¹⁷ Não queremos, com isso, afirmar que *Água viva* se insira como uma obra contemporânea, apenas que possui rastros que, pensamos, dialogam com a proposição de Garramuño. Aliás, “fruto estranho” se trata mais de um lugar-comum contemporâneo que necessariamente um conceito. Garramuño pensa essa caracterização a partir da instalação “Fruto estranho”, do artista brasileiro Nuno Ramos, exposta no MAM do Rio de Janeiro em 2010. Imagens da exposição podem ser conferidas no endereço: <https://www.artecapital.net/exposicao-290-nuno-ramos-fruto-estranho>.

¹⁸ Como um dos exemplos literários, Florencia Garramuño aponta o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, que apresenta múltiplas formas de composição (por exemplo, há uma mistura entre verso e prosa, e a obra é composta por 70 pequenos textos que apresentam um dia vivido por pessoas na cidade de São Paulo) e o que Florencia vem a chamar de uma “aposta no inespecífico”, tanto no que se refere à forma quanto aos personagens, o que acaba por desfigurar o gênero romance: “O enfraquecimento da forma aglutinante e individualizante do romance produz em obras como as de Luiz Ruffato uma escrita que se distancia constantemente de qualquer tipo de particularização ou especificação, criando sempre pontes e laços de conexão inesperados entre personagens e comunidades separados, heterogêneos e muito diferentes entre si. É assim que *Eles eram muitos cavalos* é mais o romance – coletivo – de uma cidade do que a história de um indivíduo” (2014, p.8).

Luiz Ruffato (vide nota de rodapé abaixo), não há um personagem central e mesmo as múltiplas histórias não se entrelaçam ao longo da obra. Isso, aliado a certo hibridismo que parece transformar o espaço do livro em instalação¹⁹, é posto como algo que vem a constituir uma das paisagens do espaço contemporâneo, ao menos ao que se refere à literatura, de acordo com F. Garraumuño:

Assim como nas instalações de arte contemporânea o desenho de um espaço contíguo com o real cava dentro de si um lugar para o espectador, onde ele é confrontado com seu próprio descentramento; a indistinção entre realidade e ficção lança a especificidade da literatura para uma zona em que as elucubrações sobre ela valem mais pelo que dizem com respeito a questões existenciais ou conflitos sociais que habitam esse outro espaço, com o qual se elabora essa contiguidade, do que por aquilo que elas podem dizer a respeito do texto, do texto enquanto tal, em sua especificidade. É claro que realidade e ficção não são indistintas; veja-se bem: são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma (p. 9).

De outra maneira, ainda que *Água viva* não comporte esse hibridismo nas formas em que é composto, arriscamo-nos a ponderar que se trata de uma escritura que se aproxima da quebra, ou do esgarçamento, do gênero romance. Na referida obra, a narrativa é centralizada na personagem-narrador, que escreve suas impressões e pensamentos; algo que configura a história, então, num monólogo, que é construído a partir do questionamento do “instante-já”, de certo tipo de reflexão sobre o presente; que é visto, na narrativa, desta forma: “o presente é o instante em que a roda do automóvel toca minimamente o chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado” (LISPECTOR, 1998, p. 16)). Daí a nossa sugestão de que seria possível uma aproximação entre *Água viva* e o debate contemporâneo.

É também esta obra de Lispector que Silviano Santiago utiliza para sugerir que existe, de maneira geral, uma outra concepção de tempo pretendida dentro dos escritos da autora: o tempo atomizado, que possibilita à narrativa se desenvolver a partir de momentos específicos, inseridos num cotidiano em que pouco acontece; característica, conseqüentemente, que a distancia da materialização do tempo de acordo com os romances realistas:

A ambição de Clarice Lispector é outra, a qualidade da sua obra é outra. Quis ela inaugurar uma outra concepção de tempo para o romance (vale dizer de história, ou seja, de transformação e evolução do personagem): a do tempo atomizado e,

¹⁹ A partir da fertilização de fragmentos que vêm a ocupar esse lugar, no sentido de que dada linearidade, antes preconizada no romance, vem sendo quebrada.

concomitantemente, espacializado. Não há dúvida que o ‘momento’, ‘os raros momentos essenciais’ [...] estão dramatizados na ficção de Clarice. Podem, por isso, ser compreendidos e interpretados como partículas aparentemente privilegiadas e imóveis do presente (SANTIAGO, 1997, s/p).

Clarice valoriza, para Santiago, a possibilidade de dramatização de poucos específicos momentos. Justamente os instantes que permitem a construção de texto-narrativas que não gravitam em torno de uma dita busca pela verdade, mas se direcionam para fragmentos, que passam a ter maior importância dentro de seus contextos. À parte o posicionamento de Silviano Santiago, consideramos que, ainda que a concepção de tempo possa ser vista como atomizada, diferenciando-se do realismo, podem existir romances em que esse procedimento se torna tão espaçado que, quando os “momentos essenciais” ocorrem, servem para dar vida a uma narrativa que vinha apresentando um desgaste de linguagem (caso, por exemplo, de *O lustre*, em que a monotonia da vida de Virgínia parece ser incorporada, em alguns momentos, diretamente à linguagem literária).

Por outro lado, Claudia Nina (2003) vê em *O lustre* (1946), *A cidade sitiada*²⁰ (1949), e *A maçã no escuro* (1961) a conjunção de uma tríade do exílio. A autora defende que esses três romances têm características em comum – silêncio, estranheza, isolamento, nostalgia, etc. E que, mesmo que tenham sido escritos em épocas diferentes, podem ser colocados no mesmo grupo – Claudia Nina altera, desse modo, o modelo de análise proposto por Claire Varin, pesquisadora canadense, que considerava como narrativas do exílio apenas os textos de Clarice escritos no exterior (NINA, 2003, p. 64)²¹. Outro ponto que Claudia Nina sustenta é o de que *A paixão segundo G.H.* não deve ser emparelhado com *A cidade sitiada* somente porque ambos foram escritos na mesma década.

²⁰ Em *A cidade sitiada* é possível ponderar que é o olhar de Lucrécia Neves – personagem que constantemente se sente alheia ao mundo – que molda a realidade, como uma câmera procurando constantemente o foco para captar as nuances de sombra e luz. A questão do olhar se aprofunda de tal maneira que se pode afirmar que, muitas vezes, Lucrécia é percebida, ou pega, tentando se transformar no que via (a construção da linguagem é aqui estranha, mas não é possível usar “Lucrécia se percebe”: quem a vasculha é o narrador, ela não possui mais que a superfície. Tanto assim que Claudia Nina (2003) apresenta a ideia de ela é uma personagem anti-epifania. Ademais, se colocadas nesses termos, essa é grande diferença entre Virgínia e Lucrécia: pensamos que, embora Virgínia padeça de uma compreensão limitada sobre o mundo, ela é capaz de alcançar, mesmo que por instantes, percepções mais aguçadas sobre as coisas e o mundo). Tal narrativa também se constrói de forma linear: Lucrécia vive inicialmente com sua mãe em São Geraldo, cidade que se moderniza, e então parte para uma metrópole quando se casa. A linguagem, no entanto, é mais contida, sem os excessos de *O lustre*, e serve de instrumento de captura e descrição da cidade sendo sitiada pela modernidade.

²¹ Tais romances foram inteira ou parcialmente escritos no exterior enquanto Clarice acompanhava seu marido, Maury Gurgel, em missões diplomáticas. *A cidade sitiada*, por exemplo, foi escrito em Berna, na Suíça.

À parte isso, consideramos que os romances apresentam as similaridades temáticas que Claudia Nina aponta. Pensamos, no entanto, que a autora, ao aproximar esses romances, aponta para direções que aqui vemos com distância: embora sem a intenção de conectar as narrativas a certo classicismo, Nina escolhe, a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o conceito de árvore como motor de análise. Ou seja, considera, em sua leitura, as questões de enraizamento, estruturas de poder e, principalmente, modelos representativos e miméticos do mundo real. Assim, desconsidera o livro-rizoma, aberto, com várias formas, direções, modelo não hierarquizado:

Encontrei nesses mundos exilados uma conexão direta com a imagem deleuziana de ‘árvore’, que, no meu entender, ilustra com perfeição o modelo que todos esses romances apresentam. Não que eu pretenda classificá-los como romances conceitualmente clássicos, mas o mundo que eles reproduzem é, de fato, um mundo ‘representado’, dominado pela ‘árvore’, governado por uma lógica binária, com personagens enraizados na ambiência exílica (NINA, 2003, p. 117).

Em nossa percepção, mesmo essas narrativas, que, para Claudia Nina, antecedem uma fase nômade na escritura de Lispector, não têm função de representação do real, mas de apresentação de um mundo tal. Igualmente, pensamos que as personagens e a linguagem provocam quebras e diluições na escritura (como acredita Simone Curi (2001)), mesmo que construída com narrativas lineares. Desse modo, não vemos, tanto nas referidas obras quanto na conceituação de exílio, um caráter de busca e recuperação do que foi perdido (desenraizamento e procura de reconexão²²), mas de estados constantes de procura de algo que não necessariamente se encontra no passado, de algo que não necessariamente pode ser encontrado.

Por outro lado, dado o crescimento de pesquisas a respeito de Clarice Lispector, podemos trazer à discussão o trabalho de Lúcia Peixoto Cherem (2013), que destaca a importância da argelina-francesa Hélène Cixous e da canadense Claire Varin para a recepção da literatura clariceana no exterior (a autora direciona sua pesquisa principalmente na investigação do trabalho dessas autoras). Em especial, Cherem destaca a relevância de leituras feministas, ou em prol da busca de uma escrita feminina, caso de Hélène Cixous, ao que se refere à aparição de obras de Clarice em outros países, embora tenha com ressalva a restrição

²² Embora Claudia Nina não desconsidere a questão do exílio como estado de estranheza que não depende necessariamente de uma perda territorial, demonstra aproximar-se mais deste espaço, principalmente quando aborda casos de exílio e literatura, como por exemplo em Vladimir Nabokov, Albert Camus e James Joyce.

dos estudos de textos de Lispector a um específico campo do saber. L. Cherem escreve que Cixous via em Clarice um fazer filosófico poético:

A densidade com que se deparou nos textos de Clarice só seria comparada à dos textos de Kafka. Mas a grande diferença entre eles é que Kafka trabalha com alegorias, ao passo que Clarice trabalha diretamente o real, assim como fazem os filósofos. Porém, com uma liberdade muito maior pelo fato de ser poeta (CHEREM, 2013, p. 29).

Hélène Cixous, de fato, não esconde seu fascínio face ao que ela considera ser não somente uma mulher (Clarice), mas também uma escritura incrível. Afirmando que Kafka seria irre recuperável não fosse a existência de Lispector. E que, por ser “poeta”, sua filosofia pode avançar onde os filósofos perdem força:

Si Kafka fuera mujer. Si Rilke fuera una brasileña judía nacida en Ucrania. Si Rimbaud hubiera sido madre y hubiera llegado a cincuenta. Si Heidegger hubiera podido dejar de ser alemán, si hubiera escrito la Novela de la Tierra. ¿Por qué cito todos estos nombres? Para intentar perfilar el terreno. Por ahí escribe Clarice Lispector. Ahí donde respiran las obras más exigentes, ella avanza. Pero, luego, donde el filósofo pierde aliento, ella continúa, va aún más lejos, más lejos que cualquier clase de saber (CIXOUS, 1995, p.157).

Cixous defende, dessa maneira, a existência de uma força na escritura de Lispector que seria capaz de avançar onde outros recuariam. Justamente o que apontaria, em outras palavras, a sua potência de desterritorialização. E essa força, para ela, provém geralmente do comum, como apresentação da vida que desponta do cotidiano, que se transforma em vendaval, em incêndio (lembramos que Silviano Santiago vem a também defender essa direção em “A aula inaugural de Clarice”). Ou, como alternativa, isso viria da linguagem que tenta tocar tudo, tudo que pode ter um nome; assim, para Cixous, definida a força igualitária desta escritura.

Lúcia Cherem destaca também a postura de Claire Varin na abordagem dos textos de Lispector. Lúcia escreve que a pesquisadora canadense se afasta de uma suposta crítica racionalista, procurando na literatura clariceana o estudo de símbolos e de uma leitura telepática, por assim dizer. Algo que mesmo Clarice sugeria ao comentar o seu desapeço com relação à crítica: “Eu não entendo o que eles falam, mas lamento esse falso vanguardismo, cheio de modismos, frio, calculista, pouco humano. A melhor crítica é aquela que entra em contato com a obra do autor quase telepaticamente” (LISPECTOR apud CHEREM, 2013, p. 36). Ou, nas próprias palavras de Varin:

Parece-me então impensável falar cerebralmente dos textos de Clarice quando ela deseja antes de tudo a receptividade. A reciprocidade por ela postulada entre o leitor e o autor obriga-nos a abandonar o raciocínio que é, segundo ela (ou a Angela de *Um sopro de vida*), um anestésico; a privilegiar a intuição e adotar até um método de

conhecimento telepático de sua obra. Para lê-la, temos que unir-nos a ela. Comunhão de sensações. (1989, p. 56).

Por outro lado, é também a constatação da estranheza da escritura de Clarice que leva C. Varin a modificar o seu tratamento na construção da leitura de seus textos, prossegue L. Cherem. Claire procura analisar o que ela considera ser uma escrita que vem do corpo para o papel, uma escritura de fôlego e intuição (como a canadense vê obras como *Perto do coração selvagem* e *Água viva*, por exemplo). E é precisamente por isso que a pesquisadora vem a ser criticada: por supostamente se afastar do meio acadêmico em seus estudos sobre Clarice.

Varin vem a valorizar, igualmente, a biografia de Lispector. Ela destaca, como fator traumático, a morte da mãe da escritora ucraniana-brasileira (existia a ideia de que Clarice havia sido concebida como possibilidade de cura da mãe doente; e isso é algo que vem a direcionar o trabalho de Varin). Escreve Lúcia Cherem: “a mãe doente, paralisada e depois morta, seria, segundo Claire, a verdadeira pátria de Clarice. Uma espécie de pátria inatingível conduzindo a um permanente estado de exílio, traduzido em toda a sua obra” (201, p. 52). Essa postura da pesquisadora canadense é algo que, aliás, inflaciona críticas no meio acadêmico.

Nesse sentido, reconhecemos a tentação que a leitura da literatura clariceana projeta, na valorização da intuição, do afeto e da busca do núcleo selvagem da vida, como algumas leituras aqui sugerem. Embora estejamos de igual acordo que seja pouco aconselhável abandonar, de todo, a rigorosidade do método enquanto pesquisa acadêmica. Paira, ademais, a dúvida de se a academia é capaz de acompanhar o afeto e a vida pulsante de dadas escrituras sem correr o risco de contaminá-las, e vice-versa. Dúvida esta que, receamos, não sejamos capazes de solucionar aqui.

Intentamos, por fim, com a dada abordagem da fortuna crítica de Clarice, em direcionar a discussão para o campo de leitura que nos servirá de apoio, no sentido de que buscamos um esclarecimento da imagem de falha, paisagem que aqui nos é cara. Deixamos de lado outras leituras que seriam consideradas mais tradicionais (como exemplo de autores, podemos citar Antonio Candido e Álvaro Lins – este último aproximando Clarice a James Joyce e Virgínia Woolf através da crítica que preconizava a influência). Escolhemos aqui apresentar críticos e pesquisadores de Clarice que, de uma maneira ou de outra, apontam para aberturas no texto literário, e não fechamentos.

E, a partir de agora, é para o permanente estado de movência, na gravitação entre exílio, estranhamento e nomadismo, que nos dirigimos, perscrutando esses agenciamentos com mais detalhamento.

2 Movimento e estagnação

Escrever sobre palavra é fazer escritura de outra escritura. Paisagem sobre retrato. Criação de outra criação. Um duplo metafórico que se encerra no limite da linguagem. Esbarra-se continuamente com o silêncio de uma falta de significados. Falta exaustivamente discutida que se assemelha a fato por demais conhecido. O estranhamento vem do reconhecimento do que é familiar e, ao mesmo tempo, cego. Círculo que sempre retorna acenando um começo sem início nem fim. A linguagem do outro se interpõe e o desejo é de um fluxo contínuo sem interrupção, sem pausa, sem aviso prévio. O medo de enlouquecimento da narrativa é total nesse lugar escuro, ponto de interrogação de um sujeito que lida com a palavra na emergência de um tempo presente e interdito, um futuro tantas vees premeditado.

Gabriela Lírio Gurgel.

A menção a um possível movimento, que aqui descamba nos romances *O lustre* e *A maçã no escuro*, não é pretendida por um movimento mecânico. Nesse sentido, consideramos viável a abordagem de alguns conceitos/proposições elaborados pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, que pensam a filosofia a partir da diferença e da multiplicidade. Particularmente, nos interessa a questão do nomadismo, que aí incluiria três momentos (a territorialização, a desterritorialização e a reterritorialização), apresentado pelos autores no volume 5 do livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997).

Nesta obra, a perpetuação do movimento no nômade é vista, para Gilles Deleuze e Félix Guattari, não como uma força pautada pelo deslocamento, mas pela intensidade de um dado movimento. Isso não significa que o nômade não possua um território; sua relação com esse espaço, entretanto, é outra, divergindo do caso do sedentário (que ali obedece a um sistema binário, regra de Estado, justamente a oposição ao nômade) ou do migrante:

O nômade tem um território, segue trajetos costumeiros, vai de um ponto a outro, não ignora os pontos (ponto de água, de habitação, de assembleia, etc.). Mas a questão é diferenciar o que é princípio do que é somente consequência na vida nômade. Em primeiro lugar, ainda que os pontos determinem trajetos, estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam, ao contrário do que sucede no caso do sedentário. O ponto de água só existe para ser abandonado, e todo ponto é uma alternância e só existe como alternância [...]. A vida nômade é *intermezzo*. Até os elementos de seu hábitat estão concebidos em função do trajeto que não para de mobilizá-los. O nômade não é de modo algum o migrante, pois o migrante vai principalmente de um ponto a outro, ainda que este ponto seja incerto, imprevisto ou mal localizado. Mas o nômade só vai de um ponto a outro por consequência e necessidade de fato; em princípio, os pontos são para ele alternâncias num trajeto (p. 42, grifo dos autores).

Com isso se depreende a economia de mobilidade pretendida por este sujeito: os pontos que ele alcança, em dado deslocamento, servem apenas como alternância, não constituindo o objetivo do nômade; assim, o deslocamento é feito apenas quando há necessidade. Trata-se, então, de uma economia que se compensa por mapeamento: nesta proposição, o nômade é visto como ameaça ao binarismo do Estado, que intende em estrato, sistema um-dois que fabrica a guerra e se apropria de sua máquina em nome da paz – já que é o nômade que ameaça esse espaço estratificado e balizado por leis e caminhos. Desse modo, a máquina de guerra, ainda que seja algo exterior, é apropriada como garantia de manutenção do Estado. Por exemplo, não estritamente se torna necessário apontar a arma, já que há um exército para garantia do território, da ordem. Os filósofos, aliás, escrevem que a máquina de guerra não é um instrumento utilizado para chegar à guerra de fato; como algo exterior, é absorvida pelo Estado como forma de frear movimentos:

Em suma, a cada vez que se confunde a irrupção do poder de guerra com a linhagem de dominação do Estado, tudo se embaralha, e a máquina de guerra passa a ser concebida unicamente sob a forma do negativo, já que não se deixou nada de fora do próprio Estado. Porém, restituída a seu meio de exterioridade, a máquina de guerra se revela de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem. Dir-se-ia que ela se instala entre as duas cabeças do Estado, entre as duas articulações, e que é necessária para passar de uma a outra. Mas justamente, ‘entre’ as duas, ela afirma no instante, mesmo efêmero, mesmo fulgurante, sua irredutibilidade. O Estado por si só não tem máquina de guerra; esta será apropriada por ele exclusivamente sob forma de instituição militar, e nunca deixará de lhe criar problemas (p. 11).

Nesses parâmetros que diferem a forma de organização do Estado e da vida nômade, o espaço deste último vem a ser o liso, em contraposição com o espaço estriado, habitação do sedentário. É que, ao contrário do sedentário, que passa a habitar um espaço fechado, onde mesmo a comunicação é regulada, o nômade percorre espaços abertos, não delimitados, e distribui homens nesse lugar. Daí que os filósofos distinguem o *nomos* da *polis*, ainda que tenha sido o primeiro que tenha originado a lei: “O *nomos* acabou designando a lei, mas porque inicialmente era distribuição, modo de distribuição. Ora, é uma distribuição muito especial, sem partilha, num espaço sem fronteiras, não cercado” (DELEUZE; Guattari, p. 43, grifo dos autores).

Nesse sentido, por se tratar de um conjunto fluído, o *nomos* se difere da *polis* e da lei. Assim, os autores apontam para essa grande diferença de espaço; além do mais, Deleuze e Guattari são enfáticos em afirmar que o nômade não se define pelo movimento. Sua relação com o território é justamente outra (contrariando o sedentário que se cerca de muros): a de habitação de um espaço em constante apagamento, como fazem crer as dunas no deserto:

O espaço sedentário é estriado, por muros, cercados e caminhos entre os cercados, enquanto o espaço nômade é liso, marcado apenas por ‘traços’ que se apagam e se deslocam com o trajeto. Mesmo as lamínulas do deserto deslizam umas sobre as outras produzindo um som inimitável. O nômade se distribui num espaço liso, ele ocupa, habita, mantém esse espaço, e aí reside seu princípio territorial. Por isso é falso definir o nômade pelo movimento. Toynbee tem profundamente razão quando sugere que o nômade é antes *aquele que não se move*. Enquanto o migrante abandona um meio tornado amorfo ou ingrato, o nômade é aquele que não parte, não quer partir, que se agarra a esse espaço liso onde a floresta recua, onde a estepe ou o deserto crescem, e inventa o nomadismo como resposta a esse desafio (1997, p. 43-44, grifo dos autores).

De modo a exemplificar essa diferença entre espaços, os autores propõem a análise entre o jogo de xadrez e o *Go*. Enquanto o primeiro é visto como representante do espaço estriado, o segundo se desfaz de outro modo. É o espaço liso, perpetuação do apagamento das fronteiras, negação da hierarquia, caminho não tracejado e que pode ser feito e desfeito a qualquer momento. Assim, no caso do xadrez,

As peças do xadrez são codificadas, têm uma natureza interior ou propriedades intrínsecas, de onde decorrem seus movimentos, suas posições, seus afrontamentos. Elas são qualificadas, o cavaleiro é sempre um cavaleiro, o infante um infante, o fuzileiro um fuzileiro. Cada uma é como um sujeito de enunciado, dotado de um poder relativo; e esses poderes relativos combinam-se num sujeito de enunciação, o próprio jogador de xadrez ou a forma de inferioridade do jogo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 9).

Esse é um espaço estriado como delimitação, conquista, monitoramento, cerceamento, delimitação de caminhos específicos, ruas, estradas, muros, leis, espaço de jurisdição. Saindo da metáfora do xadrez utilizada pelos autores, temos em comparação a mão do Estado, do pai, do homem, como força que se quer amplificar como criadora de centros, como visão excludente de margens. De maneira diferente, temos o espaço liso como lugar do *Go*:

Sozinho, um peão do go pode aniquilar sincronicamente toda uma constelação, enquanto uma peça de xadrez não pode (ou só pode fazê-lo diacronicamente). [...] No go, trata-se de distribuir-se num espaço aberto, ocupar o espaço, preservar a possibilidade de surgir em qualquer ponto: o movimento já não vai de um ponto a outro, mas torna-se perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada. Espaço “liso” do go, contra espaço “estriado” do xadrez. *Nomos* do go contra Estado do xadrez, *nomos* contra polis (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 9).

Dessa forma, podemos ter um contorno claro de ambos os espaços. Enquanto o jogo de xadrez representa uma guerra institucionalizada, que necessita de um espaço fechado justamente porque trabalha em função de sua codificação ou decodificação, o *go* procede de maneira oposta: nesse dado lugar, o *go* “territorializa-o e o desterritorializa (fazer do fora um território no espaço, consolidar esse território mediante a construção de um segundo território

adjacente, desterritorializar o inimigo através da ruptura interna de seu território, desterritorializar a si mesmo renunciando, indo a outra parte)” (p.9-10). É, assim, o espaço aberto, não codificado ou estratificado, que possibilita a um indivíduo ter um movimento perpétuo, que não vai de um ponto a outro, e que também não possui destino.

A partir do exemplo do *go*, aproximado por Deleuze e Guattari à figura e funcionamento da figura do nômade, podemos compreender os três momentos do nomadismo: inicialmente, na territorialização e distribuição de indivíduos em um dado espaço liso; posteriormente, na desterritorialização, ora do próprio território, ora do inimigo, ora de si mesmo; e então numa nova reterritorialização. Trata-se, assim, de entender que o espaço pode ser territorializado e desterritorializado em contínuo, como noção que não funciona em função de posse: é questão, para Deleuze e Guattari, de fazer desterritorializar o inimigo, utilizar o fora como espaço possível a uma nova territorialização, também desterritorializar a si mesmo sem temer o hostil, uma nova tentativa, nova procura.

Deleuze e Guattari, aliás, veem no mar e no deserto dois espaços lisos, quer seja, espaços que o homem não é capaz de delimitar, estriar ou territorializar por completo; lugares, assim, não inteiramente conquistáveis, mas passíveis de ocupação, mesmo que momentânea. São espaços que prescindem de turbilhonamentos, seja no ritmo quebrado de ondas, nos redemoinhos do deserto, no próprio vento como potência de apagamento. Daí de se compreender que é este o território pretendido pelo nômade, que se difere do sedentário, em oposição ao modo de distribuição do Estado: o nômade persiste onde a desterritorialização avança, ao passo que o sedentário se encontra em posição de abandono de território quando este se traduz em hostilidade. Assim, o nômade se torna potência no hostil, e vê no território uma constância ambivalente de territorialização e desterritorialização, e novamente oportunidade de reterritorialização:

O nômade aparece ali, na terra, sempre que se forma um espaço liso que corrói e tende a crescer em todas as direções. O nômade habita esses lugares, permanece nesses lugares, e ele próprio os faz crescer, no sentido em que se constata que o nômade cria o deserto tanto quanto é criado por ele. Ele é o vetor de desterritorialização. Acrescenta o deserto ao deserto, a estepe à estepe, por uma série de operações locais cuja orientação e direção não param de variar. [...] É nos mesmos termos que se descreve o deserto de areia e o de gelo: neles, nenhuma linha separa a terra e o céu; não há distância intermediária, perspectiva [...] (p. 43-44).

Assim, depreendemos que o nômade vive “entre”, no espaço intermediário, no limiar entre a floresta e o deserto. É o indivíduo capaz de habitar e manter o espaço liso (o nômade é o ser capaz de fazer crescer esses lugares, daí a sua força na desterritorialização), permanecer

no espaço aberto, onde o fator de comunicação é o não comunicante, onde o exterior é sua força de interioridade²³. É que, justamente em razão do Estado, e da forma sedentária de se apropriar do território, o nômade passa a viver em função dessa limitação, quase como uma margem dessa força gravitacional criada pelo Estado.

Então que a relação do nômade com o território é, reiteramos, na ambivalência entre a territorialização e a desterritorialização. Do mesmo modo, não há uma reterritorialização depois, caso do migrante, ou em outra coisa, como no sedentário, mas é o instante que possibilita essa constância; o nômade, defendem os autores, faz o próprio território se desterritorializar, este passando a ser visto apenas como solo (não havendo, então, um regime de propriedade). Também é dessa maneira que o nômade passa a se reterritorializar na própria desterritorialização (1997, p. 44). Comparativamente, não seria como se o nômade alcançasse as fronteiras, mas estas que mudassem, passando ao seu alcance.

Desse modo, se o nômade não é definido por um movimento relativo (seria o caso do sedentário), podemos entender a diferença entre o extensivo e o intensivo. O movimento relativo é caracterizado pelos autores como extensivo e a velocidade como intensiva. Nesse sentido, o primeiro caso se trata de um dado deslocamento, como ir de um ponto a outro; já o segundo caso diz respeito à velocidade, que caracteriza a intensidade. Seria como se referir àquilo que é imprevisível, do turbilhão, do rizoma que possibilita o surgimento de corpos em pontos quaisquer nesse lugar de ocupação, já que isso se trata do preenchimento de corpos em um espaço liso:

O movimento é extensivo, a velocidade, intensiva. O movimento designa o caráter relativo de um corpo considerado “uno”, e que vai de um ponto a outro; *a velocidade, ao contrário, constitui o caráter absoluto de um corpo cujas partes irreduzíveis (átomos) ocupam ou preenchem um espaço liso, à maneira de um turbilhão, podendo surgir num ponto qualquer* (p. 43, grifo dos autores).

Uma outra forma de entendermos essa questão da velocidade como intensidade, a partir de Deleuze e Guattari, é através do exemplo da fortaleza, ponto constitutivo do movimento relativo. Isso no sentido de que, para quebrar o movimento absoluto do nômade, o Estado criou

²³ Podemos relembra a passagem que Silviano Santiago escolhe para abrir seu texto O entre-lugar do discurso latino-americano: “O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo” (Antonio Callado, *Quarup*). Para além de metaforizar o lugar combativo do escritor latino-americano, também demonstra a força do jabuti em se territorializar e posteriormente desterritorializar, criando uma nova forma de interioridade que parte do exterior.

essa barreira, a fortaleza. Desse modo, o movimento turbilhonar (os filósofos escrevem que apenas o nômade possuía a velocidade como coisa absoluta, ou seja, como movimento intenso) vinha a ser parado por tal construção, que tinha como objetivo obstruir ou enfraquecer qualquer ameaça à constituição da forma Estado. E, relativizando o movimento, maneira de conter a intensidade nômade, o Estado passa a também controlar os espaços, sejam do tipo liso ou estriado.

Considerada a caracterização do movimento nômade, os filósofos franceses ponderam que viagens espirituais, feitas em intensidade e sem movimento relativo, também vêm a pertencer ao nomadismo²⁴. É este que comporta e aceita um movimento absoluto como forma de intensidade e velocidade. Daí o retorno à ideia de que o nômade é aquele que não se move, mas conserva em si uma velocidade do tipo turbilhonar, que não possui necessariamente um ponto de chegada ou de partida, e muito menos um caminho a ser tracejado.

Nesse sentido, chegamos à noção do pensamento nômade: trata-se, para Deleuze e Guattari (1997), de se colocar fora, de não dar o pensamento ao Estado, de não seguir caminhos e objetivos por este tracejados. É, de outra maneira, uma forma de não adestrar o pensamento, não o hierarquizar; não estriá-lo, deixá-lo como campo de resistência que não sucumbe à forma excludente e centralizadora do Estado:

Colocar o pensamento em relação imediata com o fora, com as forças do fora, em suma, fazer do pensamento uma máquina de guerra, é um empreendimento estranho cujos procedimentos precisos pode-se estudar em Nietzsche (o aforismo, por exemplo, é muito diferente da máxima, pois uma máxima, na república das letras, é como um ato orgânico de Estado ou um juízo soberano, mas um aforismo sempre espera seu sentido de uma nova força exterior, de uma última força que deve conquistá-lo ou subjugá-lo, utilizá-lo) (1997, p. 38).

Trata-se de considerar que o pensamento, tido dessa forma, carrega uma coletividade (uma tribo, para os filósofos, que se diferencia do Estado). E que se encarrega de destruir imagens criadas pelo Estado, como o Verdadeiro, o Justo, o Direito, e, conseqüentemente, suas cópias. Vale ressaltar que aí os filósofos franceses têm como exemplo Nietzsche e o aforismo,

²⁴ Os autores, entretanto, tomam cautela ao aproximar a espiritualidade do nomadismo: “o lugar sagrado da religião é, fundamentalmente, um centro que repele o *nomos* obscuro. [...] Notou-se com frequência a função englobante dos espaços lisos, deserto, estepe ou oceano, no monoteísmo. Em suma, a religião converte o absoluto. A religião, nesse sentido, é uma peça do aparelho de Estado [...]. Ora, para o nômade, a questão se coloca de modo inteiramente outro: o lugar, com efeito, não está delimitado; o absoluto não aparece, portanto, num lugar, se confunde com o lugar não limitado; o acoplamento dos dois, do lugar e do absoluto, não consiste numa globalização ou numa universalização centradas, orientadas, mas numa sucessão infinita de operações locais. Se continuamos com esta oposição de pontos de vista, constataremos que os nômades não são um bom terreno para a religião; no homem de guerra, sempre há uma ofensa contra o sacerdote ou contra o deus” (p. 46).

que pretende ser uma forma totalizante do fazer filosófico. O pensamento não teria, então, imagens, não se voltaria à interioridade do Estado, mas justamente encontraria na multiplicidade e na diferença campos de potência:

E uma tal forma de exterioridade para o pensamento não é em absoluto simétrica à forma de interioridade. A rigor, a simetria só poderia existir entre polos e focos diferentes de interioridade. Mas a forma de exterioridade do pensamento — a força sempre exterior a si ou a última força, a enésima potência — não é de modo algum uma *outra imagem* que se oporia à imagem inspirada no aparelho de Estado. [...] Mas a forma de exterioridade situa o pensamento num espaço liso que ele deve ocupar sem poder medi-lo, e para o qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, *intermezzi*, relances (1997, p. 39, grifo dos autores).

Também podemos pensar a escritura (de Lispector, do texto plural, dos tipos de textos que permitem múltiplas aberturas) como lugar de constante desterritorialização, espaço liso que tende a ser ocupado e amplificado. Como ver nos aforismos de Nietzsche a questão moderna de trabalhar o fragmento. De possibilitar aberturas que serão ocupadas sem a consciência de hierarquia, texto-rizoma que indica um corpo presente; modo de ocupar, interpretar não em busca de encerrá-lo: apreciação de sua pluralidade, de sua abertura, de sua possibilidade, escrevemos em consonância a Barthes (1970).

Aliás, Alexandre Nodari (2015), defendendo um hetairismo ontológico em *A paixão segundo G.H.*, ou seja, uma promiscuidade primitiva que se transformaria em rito de iniciação a partir do contato de G.H. com a barata, tida como uma espécie de ser imemorial (a partir do boato de que baratas poderiam sobreviver à explosão de uma bomba atômica), também sugere o deserto como instância que potencializa o nômade e, portanto, a desterritorialização. Nesse rito, que, para Nodari, é um acesso ao primitivo através de uma hiper-temporalidade que faz borrar tanto passado quanto futuro, o mundo entra em devir. Alavancando, conseqüentemente, um processo que, ao contrário do que ocorre em *A metamorfose*, de Franz Kafka, é uma metamorfose completa, e não apenas em sua forma externa. Isso abre lugar, então, para o espaço do deserto, lugar em constante devir, em que a topografia muda constantemente, onde se encontra G.H.:

O mundo em que G.H. entra, portanto, não é um *outro* mundo, extraterreno: ‘meu reino é deste mundo’. E este reino, este mundo, recebe o nome de ‘deserto’. Não se trata, porém, de um espaço árido e sempre igual, mortificante, já que, na narrativa, ele se confunde com o úmido, ou seja, a lama abundante e vital. O deserto, no romance, é antes de tudo o espaço da deserção, o espaço que se abre quando se deixa as linhas do exército por uma escolha deliberada [...] (NODARI, p. 144).

De outra maneira, na possibilidade de abertura, quebra do sistema-árvore, do livro-lei: justamente agora podemos adentrar no texto por variadas aberturas, o texto plural como lugar de múltiplas territorializações e desterritorializações. Vemos, desse modo, a literatura como um espaço nômade²⁵ que é, para Maurice Blanchot, lugar de exteriorização, do trabalho incessante, do interminável:

O escritor já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido de seus limites. O que se escreve entrega aquele que deve escrever a uma afirmação sobre a qual ele carece de autoridade, que é ela própria sem consistência, que nada afirma, que não é o repouso, a dignidade do silêncio, pois ela é o que ainda fala quando tudo foi dito, o que não precede a palavra, porquanto, na verdade, impede-a de ser palavra iniciadora, tal como lhe retira o direito o poder de interromper-se. Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para 'ti', dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti [...]. Escrever é quebrar esse elo (2003, p. 17).

Blanchot pensa o lugar da obra literária como espaço de abertura (abertura da obra), como manifestação do interminável: nele, o autor, que só o é em contato com sua obra, se move em busca de alcançar sua própria escritura, que dele se afasta. Tem-se isso como incômodo produtivo, e a obra se reinscreve em constância, no sentido de que pode não ser terminada jamais, cabendo ao autor ir a esse encontro. E, de outro modo, a linguagem literária não se relaciona a um poder de dizer, não é tida como fala no sentido da língua falada, não é uma interpelação; é, para o autor, uma fala errante, linguagem poética:

É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando fala, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela. O próprio da fala habitual é que ouvi-la faz parte da sua natureza. Mas, nesse ponto do espaço literário, a linguagem é sem se ouvir. Daí o risco da função poética. O poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento (2003, p. 47).

Retirada a função comunicativa, a linguagem literária se desprende também da mimese, da representação do real. É a fala do fora, que produz realocações, ressignificações, é o murmúrio, o sussurro. Nesse sentido, tende a quebrar essa noção de mimese que poderíamos encontrar em Aristóteles, por exemplo: não se trata, então, de imitar o real, como uma linguagem que a ele se subordina, mas de garantir a independência do fazer literário²⁶.

²⁵ Espaço nômade que, a partir da imobilidade, potencializa-se em intensidade, a partir da linguagem literária que, não sendo a linguagem do mundo, produz-se em constantes ressignificações.

²⁶ Isso é algo que, para Ana Hidalgo, se intensifica no século XX, considerando-se que a humanidade precisou atravessar a experiência de duas guerras mundiais. Nessa quebra, a literatura passa a aparecer muito mais como apresentação, e não como representação do real, dado que essa conexão entre uma instância e outra se torna mais difícil e, em alguns casos, inviável. Para Hidalgo (que pensa essa postura também com relação a Clarice Lispector),

Para Blanchot, esta linguagem nunca para de se reinscrever e também, justamente por isso, de jogar o autor para fora de sua obra: é o autor que a busca, passando a ter uma necessidade de dizer, mas isso não está disponível, isso não é a linguagem do mundo, coloquial. Para o autor francês, então, a obra *é*, não existindo um antes ou depois, mas o agora da obra; e igualmente o autor existe para tentar concluí-la²⁷. É nesse espaço que se possibilita tocar o indizível, alcançar o silêncio e a ausência. Mas o risco dessa tentativa é de que o escritor, afastado do mundo, também seja rejeitado por sua obra:

Todo escritor, todo artista conhece o momento em que é rejeitado e como que excluído pela obra em curso. Ela mantém-no à margem, está fechado o círculo em que ele não tem mais acesso a si mesmo, onde ele, entretanto, está encerrado, porque a obra, inacabada, não o solta. As forças não lhe faltam, não se trata de um momento de esterilidade ou de fadiga, ou então a fadiga nada mais é do que a forma assumida por essa exclusão. Momento de surpreendente provação. O que o autor vê é uma imobilidade fria da qual não pode desviar-se mas junto à qual não pode permanecer, que é como um enclave, uma reserva no interior do espaço, sem ar nem luz, onde uma parte de si mesmo e, ainda mais, a sua verdade, sua verdade solitária, sufocam numa separação incompreensível (2003, p. 50).

Esse passa a ser um lugar que afasta e isola o autor, o que garante esse espaço do fora, posto que a linguagem literária não é mais a do mundo. Lugar que igualmente se reserva em hostilidade: impele o autor a ir embora, ao mesmo tempo que o obriga a ficar: é ele quem ouve

essa crise, que faz o sujeito duvidar da verdade segundo os preceitos do Renascimento, provoca um afastamento: “El sentimiento de desilusión e imposibilidad llegará a su punto más doloroso con Auschwitz. El sujeto se ha manifestado incapaz para evitar una tragedia de tal magnitud, una tragedia en la que el sujeto, el yo moderno, no podrá exculparse pues acaso el nazismo no era más que la más histriónica y enloquecida manifestación del sujeto en tanto que yo frente al mundo, sólo yo, dominio, la absoluta incapacidad para mirar y reconocer al otro. Así, tras Auschwitz, el lenguaje de la Modernidad, el lenguaje como unidad y entero, impermeable, será rechazado por algunos escritores por considerarlo cómplice con lo sucedido, condescendiente” (2013, p. 46). Sobre Clarice Lispector, a autora escreve: “El lenguaje en Clarice Lispector no es lenguaje sino epifanías, descubrimiento del mundo, formamos parte y no podemos separarnos de aquello que tocamos, conociéndonos. Y aquí es donde entendemos el rechazo por lo “intelectual”, porque lo intelectual es lo separado, lo no imbricado, la distinción entre un sujeto y un objeto, distinción entre un sujeto que escribe, sujeto que dice, y un objeto que recibe esa escritura, reforzamiento del yo. Para Lispector esta separación era algo que no tenía nada que ver con lo que ella hacía cuando escribía. Su escritura era una escritura sucia, impura, desbordada, entrecruzada en ambas direcciones, perdiendo consigo el sentido de la dirección entre el texto, el escritor y el lector, por ello no era literatura porque no eran géneros literarios ni recursos, no era intelectual porque no era la conclusión y su catalogación, pero esto no la convertía en una escritora inculta sino dueña de una inteligencia que parecía intuición y que en cierto modo lo era, dilucidando, sin sustitución) (2013, p. 50).

²⁷ Nesse sentido podemos indicar “O que é um autor?”, de Michel Foucault (1982), que discute o afastamento do autor face à sua obra. Nesta visão o autor deixa de ser visto como seu pai. Ou também “O autor como gesto”, de Giorgio Agamben (2007), que vem a defender Foucault por este supostamente ignorar o sujeito na questão do autor. Para Agamben, mesmo que apagado, o autor deixa rastros, é autor como ausência: o discurso não o pertence, mas foi necessária sua presença para que ele se realizasse.

essa fala errante, ele quem permanece num lugar de ausência e silêncio (ausência que não se confunde em relação ao mundo, mas à obra, a linguagem literária, captada pelo autor; não se dirige a ti, não é dele que se fala quando se ouve “eu”).

Também na mesma direção Gilles Deleuze (1985), a partir de Maurice Blanchot, vem a considerar o aforismo e sua relação com o exterior²⁸. Deleuze pondera que Nietzsche quebra a interioridade em que a filosofia se fundava (da alma, da essência, do conceito, etc.) para pautá-la em confluência ao fora, como é possível ver na discussão do pensamento nômade, em *Mil platôs*. Para Nietzsche, de acordo com Deleuze, a escritura e o pensamento se fundam em relação direta ao exterior²⁹. Deleuze faz crer, questionando a partir de que momento se passa a ver como bela determinada pintura ou desenho, que é a percepção que o que está enquadrado é a continuação de linhas que vêm de outro lugar, que isso é movimento, ainda que exposto na parede. Portanto, para o autor, é essa exteriorização que Nietzsche vem a valorizar.

De outro modo, também podemos ver uma postura aproximada desse pensamento em Clarice Lispector, *Água viva*: “Tudo acaba mas o que te escrevo continua” (1987, p. 43). Sentença que, inclusive, dialoga com a questão da infinitude da obra, que se reinscreve e angaria novos sentidos, de acordo com o vimos em Maurice Blanchot (2003).

É possível compreender, considerada a discussão que se segue, por que Evando Nascimento (2012) busca filósofos como Friedrich Nietzsche e Jacques Derrida no entrelaçamento de textos de Clarice Lispector. Trata-se de ver nisso a questão do fragmentário que dialoga com o fora³⁰, que não se encerra no fragmento. E que, igualmente, traz consigo sentidos ulteriores aos seus significantes, proporcionando à literatura uma voz que, se não

²⁸ Ver DELEUZE, Giles. *O Pensamento Nômade*. In: MARTON, Scarlett (org.). Nietzsche Hoje? Colóquio de Cerisy. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²⁹ Ou nas palavras de Nietzsche, ao questionar o modo com que filósofos fundam suas proposições: “O que incita a olhar todos os filósofos de um modo meio desconfiado, meio zombeteiro não é o fato de mais e mais se descobrir o quanto são inocentes – com que frequência e com que facilidade eles se enganam e se perdem, em poucas palavras, sua criancice e infantilidade –, mas o fato de que eles não procedem de modo honesto o bastante, ao mesmo tempo em que fazem em conjunto um grande e virtuoso alarido tão logo o problema da veracidade seja tocado ainda que de leve. Todos fazem de conta que descobriram e alcançaram suas autênticas opiniões através do desenvolvimento próprio de uma dialética fria, pura, divinamente despreocupada (à diferença dos místicos de todas as categorias, mais honestos que eles e mais simplórios – os místicos falam de “inspiração”): enquanto, no fundo, defendem uma tese adotada antecipadamente, uma ideia repentina, uma “inspiração”, geralmente um anelo abstratizado e peneirado, com razões procuradas posteriormente”. NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 24-25.

³⁰ De outro modo, comentando o modo com que Clarice construía seus textos, Simone Curi escreve: “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 repertório” (2001, p. 9). Isso se deve, também, em razão de Clarice escrever em guardanapos, talões, pedaços de papéis (informação confirmada por Curi), para depois reordená-los, apagá-los ou alterá-los.

encontra resposta para a crise da humanidade, agravada no século XX, ao menos se comunica com esse espaço de ausência, pelas lacunas deixadas por tal crise.

Ou, então, podemos verificar a questão da literatura de Kafka. No prefácio de *Kafka, para uma literatura menor*, de Deleuze e Guattari (2003), Rafael Godinho escreve, no caso de *O processo*, que o fragmento se encontra até mesmo no nome da personagem, Jose K. Trata-se, para Rafael Godinho, de um esvaziamento das figuras romanescas, de uma diferenciação sensível que é

um vazio que o autor recolhe na operação de subtração donde brota uma coleção de seres fictícios cuja identificação é peremptoriamente enigmática, constituindo um problema infinito. Surge, desse modo, um herói num espaço movediço, quase sem vectores, que se torna cada vez mais complexo até ganhar uma impossibilidade de explicação. (2003, p. 11).

Pensamos nisso quase que imediatamente em G.H., a personagem que, ao experimentar a barata, foi lançada para fora – do civilizado, do mundano – e encontrou certa forma de vida pulsante. Interessa salientar que também o seu nome é esvaziado e ela se transforma em uma heroína de um espaço incerto, insurgida a partir de uma experiência original (guardadas as devidas proporções, já que José K. é levado a confrontar um mundo que é a exteriorização da lei, um mecanismo construído de modo a não deixá-lo escapar).

2.1 Intensidade e velocidade

Encontrar na possibilidade da luz o encontro com o escuro, o fracasso da tentativa na vitória pelo cansaço, a procura da linguagem na desistência do testemunho. Dentro do que almejamos neste texto, este é um caminho possível, embora não delimitado. Saltamos entre *O lustre* e *A maçã no escuro* visando o movimento não como forma extensiva necessariamente, mas como intensidade, como velocidade, tal como exposto a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). Procuramos, assim, a intensidade do movimento a partir de Virgínia, em *O lustre*, e a intensidade de desterritorialização de Martim, em *A maçã no escuro*.

Nisso, vamos ao encontro de uma escrita, escritura-Lispector, que, tal como consideramos, vem do corpo, que se associa ao pensamento, procura uma linguagem possível, talvez um corpo falante; uma busca do afeto e por ele afetada, da sinestesia. Escrita que persiste na hostilidade do (não) entendimento e abandona esse espaço assim que surge um vislumbre de comodidade, de linguagem que se faz acessível ao segredo, dando indício a esgotamentos.

Escritura que procura o inesgotável na tentativa de dizer tudo, como pensa Evando Nascimento (2012). Também concordamos com Simone Curi:

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 e matéria 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. (2001, p. 40).

Procuramos, dessa forma, essa linguagem em devir, em constante transformação. Que tende a se dirigir à equiparação dos corpos, como busca da alteridade onde o corpo da barata possibilitaria a transfiguração que indicaria uma melhor percepção das coisas e de si mesmo. Ou então como exteriorização do olhar que fortalece o íntimo, certo tipo de criação de interiorização que parte do fora, tentativa de quebra dessa fronteira (caso do ovo como expressão do próprio ovo em “O ovo e a galinha”, duplo esvaziamento de uma forma já vazia).

Nisso envolvidos o olhar, o corpo, a linguagem. Olhar que também é limitado por um corpo fustigado pelo espaço (aqui, pensamos as noções de espaço liso e estriado, de Deleuze e Guattari (1997)). Corpos que, então, produzem silêncio. Inicialmente, em *O lustre*, silêncio como morte, presença que anuncia já uma ausência: caso de um chapéu que Virgínia e seu irmão, Daniel, encontram flutuando em um rio, e que associaram a um afogamento; nasceria ali um juramento de nunca falar sobre o que eles, então crianças, haviam visto, mesmo que jamais se possa confirmar que se tratava de alguém que havia se afogado, e assim a morte passa a caminhar ao lado de Virgínia³¹. Ou então sobre o objeto que nomeia o romance, dependurado na sala do casarão em Granja Quieta. Pouquíssimas vezes o objeto é citado no romance (de fato, somente é lembrado em dois momentos: neste e ao final, no último contato de Virgínia com o casarão), mas parece estar sempre lá, iluminando parcamente o caminho de Virgínia, quase como uma vela velando um cadáver:

A sala. A sala cheia de pontos neutros. O cheiro de casa vazia. Mas o lustre! Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir

³¹ Nosso ponto pode ser confirmado por Olga de Sá, em *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*: “Pode-se delinear, na ficção clariciana, uma metafísica da morte, cujo paradigma talvez seja Virgínia de *O lustre*, que morre no final da narrativa, mas cuja morte é indiciada, desde o início. Virgínia e o irmão Daniel surpreendem um chapéu arrastado pelas águas do rio. Tacitamente admitem que se trata do chapéu de um afogado. Assim, na infância, o sema da água une-se ao da morte, para engolir a vida de Virgínia para sempre”. (2004, p. 288).

uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! Uma vez a um relance – o lustre se espargia em crisântemos e alergia. Outra vez – enquanto ela corria atravessando a sala – ele era uma casta semente. O lustre. Saía pulando sem olhar para trás. (LISPECTOR, 1982, P. 12).

A figura do corpo parece ser essencial à narrativa. Não apenas em *O lustre*, se considerarmos Ana Luíza Andrade (1993): em “O corpo-texto canibal em Clarice Lispector”, a autora nota a relação entre o corpo feminino e a água: em *As águas do mundo*, há um corpo feminino entrando no mar, por exemplo. Escreve Ana Luíza:

A entrada no mar inicia o corpo feminino no mundo, assim como o texto se inicia na linguagem. O deslocamento do corpo no mar se constrói a partir do contato estabelecido com ele, tanto pela sede ou desejo, ao beber a água salgada, quanto pelo doar-se no mergulho, ficando invisível, no anonimato da intimidade. O corpo e o texto descrevem movimentos de entradas e saídas de águas metafóricas mundanas, moldando-se como figura de proa de velhas embarcações ao abrir caminho marítimo textual, numa subversiva apropriação feminina das tradições épicas masculinas (1993, p. 50).

Dessa maneira, a autora atenta também para o fato de Macabéa ser um corpo devorado pela cidade grande, o que poderia configurar entradas e saídas de águas metafóricas: para ela, Macabéa faz parte de uma maquinação que se alimenta dela para sobreviver; isto seria o capitalismo. Em *O lustre*, Virgínia tem o pensamento de tentar salvar o suposto afogado no lago, de fazê-lo retornar; ao mesmo tempo que cria a vontade de morrer, de se afogar, de ser levada pela água – aí, nesse caso, ela mesma não retornar.

Nesses aspectos, podemos defender a ideia de que, na realidade cerceada de *O lustre*, os corpos delimitam o espaço, balizam a estratificação, concedem a imobilidade. Não nos referimos somente a Granja Quieta, lar de Virgínia na infância e que conta com o corpo regulamentador do pai, mas também ao ambiente urbano, paisagem presente na vida adulta da protagonista. Por exemplo, Virgínia parece ser um corpo dominado na realidade de Granja Quieta. É temerosa à figura tirânica do pai, faz o possível para agradar a Daniel – outro indivíduo que facilmente se transfigura em tirano –, assim como silencia sempre que ordenada. Ali, o desejo é cortado, cerceado, domado³². No mesmo episódio do chapéu, Virgínia reflete que já morrera, algo que pode levar o leitor a se questionar: pode um cadáver desejar? Ali, a fala é bem-vinda quando ordenada³³, mas não serve como palavra final. Ali, a figura feminina

³² Talvez Esmeralda, irmã de Virgínia e Daniel, seja o exemplo mais evidente deste corte: isso ocorre quando ela apanha e é insultada por se encontrar com um homem nos jardins em Granja Quieta. O pai, consternado, inclusive comenta que ela havia trazido maus espíritos para o casarão.

³³ Podemos ver em Gayatri Spivak uma tomada de posição que pensa o subalterno não como aquele

é subjugada, e neste grupo entram Esmeralda, irmã de Virgínia, e sua mãe: todas com o dever do silêncio e da subserviência.

Considerado isso, é possível que a intensidade prevaleça em planos estriados? Intensidade no sentido de velocidade turbilhonar, a qual o nomadismo, segundo Deleuze e Guattari (1997), utiliza como instrumento de sua máquina de guerra. É possível, desse modo, haver desejo em corpos domados e sistematizados? É aí, pensamos, que a tentativa e o fracasso entram como júbilo. Não esquecer a sentença inaugural do romance, que declara que Virgínia seria “fluída durante toda a vida” (p. 7); e que sua força provinha do segredo, de sua busca pelo mistério. É a sua tentativa de entender o mundo que a move, mesmo que isso não importe necessariamente como movimento espacial. Nesse sentido específico, Virgínia é diferente de Martim: o espaço é a ele imprescindível para que possa se distanciar, muitas vezes dele mesmo. Não esquecer também, a partir de Deleuze e Guattari, que o nômade se economiza em relação ao movimento, que é aquele que persiste justamente quando deveria desistir.

São as viagens e pensamentos de Virgínia – quando, a partir do interior em que nada pode ser tocado, ela emerge para alcançar o mundo, iluminá-lo, movê-lo em seu processo de devir, na ressignificação das coisas que se desterritorializaram e que são garantidas em um novo território – que dão vida à narrativa, matam a monotonia dos dias em Granja Quieta. Ali, ela é capaz de quebrar a autoria e a paternidade das figuras masculinas: não são os homens que a escrevem, embora obtenham dela um controle por vezes confortável.

Virgínia pode ser vista como um constante apagamento à procura da luz que a possibilitará ver o mundo, e com isso podemos aproximá-la a um processo de territorialização e desterritorialização. Isso no sentido de que, a partir da linguagem que ela possui, tenta ressignificar seu espaço como entendimento do mundo. Por exemplo, como ondas Virgínia

necessariamente inferior, mas como aquele privado de falar, ou sem valor em sua fala. Nesse contexto, Spivak coloca em xeque o lugar do intelectual (a autora questiona o posicionamento de filósofos tais quais Foucault, Deleuze e Guattari) quando este se presta a falar “por” outros, a representar os outros – os subalternos. Aqui, nas palavras de Spivak – que encaminha a noção de teoria como prática –, uma crítica a Deleuze, que considera não haver representação, mas apenas ação: “Dois sentidos do termo ‘representação’ são agrupados: a representação como ‘falar por’, como ocorre na política, e representação como ‘re-presentação’, como aparece na arte ou na filosofia. Como a teoria é também apenas uma ‘ação’, o teórico não representa (fala por) o grupo oprimido. De fato o sujeito não é visto como uma consciência representativa (uma consciência que ‘re-presenta’ a realidade adequadamente). Esses dois sentidos do termo representação – no contexto da formação do Estado e da lei, por um lado, e da afirmação do sujeito por outro – estão relacionados, mas são irredutivelmente descontínuos” (2010, p. 31-32). Considerando Spivak, se retornarmos a *O lustre*, podemos ver certa relação com sua fala: as mulheres em Granja Quieta não possuem uma voz ativa e são, de certa forma, representadas pelos homens, essencialmente o pai.

parece flutuar no tédio de Granja Quieta, transformando a realidade em mar – com as ondas ela ia e vinha, as extensões de terra transformadas em água, espécie de espaço liso:

E de repente um movimento de vida parecia precipitar-se e cair no mesmo plano – a sensação de queda quando se dorme. Imutável, imutável. Mas às vezes era tão rápida a sua vida. Luzes caminham sem direção, Virgínia espia o céu, as cores brilham sob o ar. Virgínia caminha sem direção, a claridade é o ar, Virgínia respira claridade, folhas tremem sem saber, Virgínia não pensa, as luzes caminham sem direção, Virgínia espia o céu... Às vezes era tão rápida a sua vida. Sua pequena cabeça de menina tonteava, ela fitava o campo à sua frente, espia Granja Quieta já perdida na distância e olhava sem procurar entender. Em Brejo Alto não havia mar, porém uma pessoa podia olhar rapidamente para a extensa campina, fechar logo os olhos, apertar o próprio coração e como um filho, como um filho nascendo, sentir o cheiro docemente podre do mar. E mesmo que nesse instante o dia fosse duro e novo, as plantas secas de poeira, nuvens vermelhas e quentes de verão, os girassóis ásperos sacudindo-se no final do grosso talo contra o espaço, mesmo que não houvesse a feliz umidade das terras próximas às águas... uma vez um pássaro desabrochou da campina para o ar em voo súbito, fez o coração bater depressa num susto pálido. E isso era livre e leve como se alguém andasse ao longo da praia (LISPECTOR, 1982, p. 20).

Este é um movimento caracterizado em vai e vem que, no entanto, não a retira de seu lugar; é o mundo que se move, as coisas que se mudam, os nomes que se alteram. Deste modo, a questão da água e do corpo feminino levantada por Ana Luíza Andrade pode ser também aproximada em *O lustre*³⁴, embora aqui não vejamos a questão como devoramento. Trata-se mais de uma imobilidade provocada pela hierarquização do espaço, que tinha como topo o pai da protagonista.

Voltemos nossa atenção para *A maçã no escuro* e tentemos alcançar Martim, um fugitivo – que se movimenta principalmente pelo escuro – que se crê assassino. Embora seja difícil afirmar que ele foge por ter cometido um crime: sua fuga é muito mais um apagamento; não parece existir uma culpa moral em Martim, mas uma tentativa de deixar para trás, implodir um mundo o qual ele não pertence – neste sentido especificamente, o mundo das leis, da ordem,

³⁴ No artigo “O corpo-texto canibal em Clarice Lispector”, Ana Luíza Andrade escreve: “A linguagem clariceana expressa um corpo textual/sexual que cava entrelinhas de carência e as preenche em excesso, na cumplicidade perversa existente entre a vítima e o algoz na cultura do capitalismo tardio. A ultrapassagem dos limites corporais caracteriza a insubordinação do interdito que se define nos extremos femininos, no corpo textual clariceano, a mãe que nutre e a mulher devoradora, imagens-fetiche correspondentes aos ‘objetos parciais’ de Deleuze Guattari, respectivas ao seio e a boca, fins últimos das máquinas desejanças em seu ciclo reprodutivo de consumo capitalista. A insubordinação do corpo erótico textual ao corpo ‘sem órgãos’ antiprodutivo, que segundo Deleuze e Guattari move as máquinas desejanças, e portanto relativa aos corpos materno e devorador, formas referenciais culturais repressivas que se reproduzem” (1993, p. 50). A partir de Deleuze e Guattari, Ana Luíza escreve que a literatura clariceana faz o corpo textual escapar às diferenças a partir de um canibalismo que se inscreve entre o excesso e a carência – a autora aponta Macabéa como exemplo desse devoramento, entrando aí, também, o seu desaparecimento através de um mar metafórico representado pela cidade grande, o capitalismo. Se seguirmos esta direção, Virgínia, que tem a mesma morte de Macabéa, é devorada pela opinião das pessoas, ironicamente pelo mesmo motivo que sua irmã, Esmeralda, fora castigada tantos anos atrás; então, devorada pela boca, representação da cidade que a engole em julgamento.

e ele vê como oportunidade tentar assassinar a esposa, que supostamente o teria traído. Embora a fuga demonstre em Martim mais que isso: é o início da construção de um herói que se libertou do mundo e que, em alguns sentidos, afastou-se até de si mesmo. Como escreve Gabriela Gurgel (2001),

Martim, antes de tornar-se herói, co-habitando o pacto de silêncio de Joana e, ainda, insistindo em alguma mudez reveladora, traça com uma estrutura impressionantemente clara a sua linha de fuga, o seu extermínio vagaroso, a sua habilidade na construção de uma linguagem, ainda que deformadora, ainda que sombra ou silêncio, ainda que abstrata ou símbolo de peregrinação. Sentado na pedra, face a face com o sol, na iminência de um movimento tal qual um pássaro pousado, ele simplesmente era (p. 12-13).

Dessa visão e da leitura do romance podemos depreender Martim como um observador: escolhe o silêncio, tanto porque está se construindo, dentro de um processo que é demolição, tanto porque a linguagem do mundo seria a ele condenatória. Nesse sentido, ele coabita reinos variados, mas sua relação com a terra parece ser somente passagem; diferentemente daquele que é obrigado a partir, Martim simplesmente parte, angariando no território a sua constante (re) construção, e nesses aspectos podemos indicar nele também uma semelhança com a figura do nômade. É claro, Martim foge também para evitar a prisão, mas pensamos que esta vem a ser uma razão secundária dentro dessa linha narrativa: o que parece ser mais importante é implodir o mundo para recomeçá-lo em nova linguagem.

E assim, distanciando-se, Martim se confunde com o escuro, alcança um hotel abandonado, onde passa a temer o alemão, homem que, segundo ele, pode denunciá-lo a qualquer momento – a denúncia significaria o fim do nascimento de um novo eu. Martim, então, se apruma para tentar perceber tudo, a tudo captar, chegando a concluir que “a voz do grilo era o próprio corpo do grilo” (LISPECTOR, 1970, p.11), espécie de presença em ausência. Nesse sentido, pela necessidade, ele parece alcançar com maior facilidade o que a Virgínia é mais árduo, que é perceber o mundo – como percepção própria, capaz de modificar e ressignificar o mundo, quebrando as fronteiras.

Martim não se demora no hotel e logo parte, iniciando nova caminhada. Era um trajeto sem rumo, mas com direção: afastar-se, seguir em frente, avançar. Se evocarmos Deleuze e Guattari (1997), podemos pensar que Martim se encontra em um processo constante de desterritorialização, que provoca nele um desenraizamento tanto interno quanto externo: tão logo se territorializa, disso se desfaz, de modo que a reterritorialização, se ocorre, nunca é na mesma coisa, nem no mesmo lugar. E assim,

Estonteado, de boca aberta, aquele homem estava infantilmente sentado no meio de uma extensão deserta que se perdia de vista para todos os lados. Era uma luz estúpida e seca. E ele estava sentado como um boneco imposto no meio daquela coisa que se impunha.

O lugar onde se achava era longe de ser confuso como escuro seus pés dormentes haviam imaginado. Inquietado, seu corpo não soube se havia ou não de sentir prazer nessa descoberta. Com cautela constatou as poucas árvores dispersas pela distância. O infinito chão era seco e avermelhado. Não se tratava de um mato como ele calculara pelo galho que lhe batera no rosto. Tinha por acaso adormecido perto de um dos raros arbustos do descampado.

Sentado, olhava no entanto em guarda: é que se o silêncio faz parte natural da escuridão, ele não contara com a veemente mudez do sol. Sempre experimentara o sol com vozes. Manteve-se pois imóvel para não assustar o que quer que fosse. Era um silêncio como se fosse acontecer alguma coisa que um homem não percebe, mas as poucas árvores se balançavam e os bichos já tinham desaparecido (LISPECTOR, 1970. P. 17-18).

Mesmo a fuga, porém, não apresentava apenas escuridão, e ele considera que a hora do nascimento de um novo homem já se aproximava. Pouco importava a Martim se sua construção se forjava a partir de um crime. No silêncio e nesse espaço, assemelhado a deserto, um homem estava se construindo. Era necessário perder tudo – ou, mais precisamente, fazer perder – para recomeçar e encontrar um mundo em que ele seria o próprio desejo, ou seja, em um espaço que nada mais seria a ele necessário. Vemos Martim, a essa altura, como um corpo se movendo e sendo desconstruído; nesse processo, momentaneamente não parecia haver voz ou som, mas toques, uma força tátil que o movia na direção certa, que para ele era o escuro, símbolo de um espaço ora vazio e incerto:

À medida que caminhava o homem sentia nas narinas aquela aguda falta de cheiro que é peculiar a um ar muito puro e que se mantém distinta de qualquer outra fragrância que também se possa sentir — e isso o guiava como se seu único destino fosse encontrar-se com o mais fino do fundo do ar. Mas seus pés tinham a milenar desconfiança da possibilidade de pisar em alguma coisa que se mova — os pés apalpavam a moleza suspeita daquilo que aproveita a escuridão para existir. Pelos pés ele entrou em contato com esse modo de ceder e poder ser moldado que é por onde se entra no pior da noite: na sua permissão. Não sabia onde pisava, se bem que através dos sapatos que se haviam tornado um meio de comunicação, ele sentisse a dubiedade da terra (LISPECTOR, 1970, 16).

Para ele, era como fazer o corpo deixar de funcionar como sistema e procurar o próprio desejo, impor a sua máquina de guerra sobre a figura de seu antigo mundo, e não se deixar balizar por suas ordens e leis. Isso é algo que nos remete à noção de corpo sem órgãos, também a partir das considerações de Deleuze e Guattari (1997). Os filósofos escrevem justamente que a ideia do corpo sem órgãos, muito mais uma prática que conceito, é a revolta dos órgãos contra o organismo, que é uma estratificação sobre o corpo: o organismo atribui funções, tarefas, hierarquias, torna o corpo doente e instrumentalizado. Nesse sentido, o organismo transforma

o corpo em instrumentalização, produção capitalista, quando este poderia tender à produção de desejos, novas realidades além da sistematização do organismo, modo de experimentação:

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = O, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.12, grifo do autor).

O que, pode-se considerar, coloca a prática do corpo sem órgãos como um devir, como produção constante de intensidades que se portam como limites a que se alcança e que se pode ultrapassar. Um não cessar, como vida nômade que se garante através da intensidade; corpo em experimentação presenciando diferentes realidades, na resignificação dos órgãos, também na quebra do organismo, do sistema. Pensamos que aí seria possível visualizar Martim – ou ao menos em partes, dado seu processo – como alguém que busca, a partir de seu ato, a produção de desejos, também procurando a quebra do real ao qual ele se encontrava. Em sua fuga, podemos defender a ideia de que ele ultrapassa intensidades, torna-se um corpo em experimentação com o real, e nisso se amplifica em devires.

Também, assim como Virgínia, Martim encontra no mundo uma relação de sinestesia: parece existir uma conexão, um êxtase do corpo³⁵ destas personagens com o corpo textual da narrativa, uma comunhão de percepções que se exteriorizam para fazer parte da paisagem – assim potencializando ambos os corpos e espaços. Não raro estas personagens se fazem confundir com a paisagem, ou vice-versa. Por exemplo, observando, sentado em uma pedra, Martim vira parte do espaço que vê, quase como uma pintura: na perda da linguagem, alcança o pensamento que remete a um ato, algo que nos faz lembrar da escultura *O pensador*, de Auguste Rodin, que representa Danti Alighieri refletindo ante a entrada do Inferno.

Outro exemplo pode ser visto, em *O lustre*, quando Daniel praticamente enterrava Virgínia, afirmando que ela estava fechada (pode-se antever esta cena como mais um prenúncio de morte) e assim ela sentia a natureza como borboletas subindo seu corpo, ou plantas alcançando seus pés. Isso também se encontra presente em *A cidade sitiada*, em que Lucrecia

³⁵ Voltaremos a abordar a questão do corpo quando adentrarmos a discussão a respeito do exílio.

Neves por vezes é retratada como uma estátua da praça pública; ou como os cavalos que corriam o descampado do subúrbio de São Geraldo – detalhes que levam Claudia Nina (2003) a considerar a organização do romance como a construção de um álbum fotográfico.

Em *A maçã no escuro*, Martim parece, também, alterar as fronteiras que o cercam, potencializando-se no espaço, como se vivesse eternas inaugurações. Por momentos na narrativa pode-se ter a impressão de que os espaços somente existem para serem por ele habitados e que, além disso, tornam-se inexistentes, como se o seu corpo determinasse a criação e o movimento do mundo, ainda que seja Martim o indivíduo que vai ao seu encontro:

O silêncio do sol era tão total que seu ouvido, tornado inútil, experimentou dividi-lo em etapas imaginárias como num mapa para poder gradualmente abrangê-lo. Mas logo depois da primeira etapa o homem começou a rolar no infinito, o que o sobressaltou em advertência. O ouvido, tornando-se mais modesto, tentou pelo menos calcular em que terminaria o silêncio; em casa? em algum bosque? e o que seria mesmo a mancha ao longe — uma montanha ou apenas o escurecimento que vem do acúmulo de distâncias?

Seu corpo doía.

Mas pondo-se de pé o homem inesperadamente retomou toda a estatura do próprio corpo. O que lhe deu automaticamente certa empáfia como se, ao erguer-se, ele tivesse inaugurado o descampado. E apesar dos ombros curvos, sentiu-se dominando a extensão e disposto a segui-la. Embora estivesse cego pela luz: ali nenhum de seus sentidos lhe valia, e aquela claridade o desnorteava mais do que a escuridão da noite. Qualquer direção era a mesma rota vazia e iluminada, e ele não sabia que caminho significaria avançar ou retroceder. Na verdade, em qualquer lugar onde o homem experimentou se pôr de pé, ele próprio se tornou o centro do grande círculo, e o começo apenas arbitrário de um caminho (LISPECTOR, 1970, p. 18-19).

Nesse sentido, *A maçã no escuro* conserva também uma relação com espaços lisos – no caso específico de Martim, diálogo com certo espaço aproximado ao deserto. E, se evocarmos Deleuze e Guattari (1997), novamente conexão com a caracterização do nômade: defendemos que, desde o início da narrativa, todo o movimento territorial de Martim, originado a partir de sua fuga, tem como objetivo ultrapassar intensidades, ou seja, uma maneira de dizer que ele pretendia um mundo além da lei e da ordem, lugar onde o desejo não seria submetido a essas instâncias.

Assim, pensamos que Martim, inicialmente territorializado nesse mundo, se desterritorializa a partir de seu ato. E sua reterritorialização (ao menos a que realmente importa a ele) ocorre nele mesmo, quando percebe, ao final do romance, o próprio fracasso de sua experiência, que era a de tentar ser o primeiro homem, aquele que possibilitaria à humanidade existir. Nesse sentido, pensamos que Martim habita majoritariamente a desterritorialização, e isso tanto é produzida no corpo de Martim, como forma de remapeamento, quanto intensificada

no espaço que ele desbrava, como no caso em que ele mesmo parece se tornar uma extensão daquilo que era seu desejo:

Quando cerrou os olhos viu de súbito água verde a se rebentar em penhascos e a salgar-lhe o rosto quente. [...] Mas às vezes, àquele corpo que os passos haviam tornado mecânico e leve, um mar deserto já nada mais dizia. E procurando em si, só Deus sabe para quê, o contato com um desejo mais intenso – ele conseguiu ver o mar cheio da extrema altura dos mastros e do exterior das gaivotas! Gaivotas de entranhas gritando seu hálito de sal, o alvoroçado mar dos que partem, a maré que leva adiante. Eu te amo, disse seu olhar para uma pedra, porque o súbito mar de gritos perturbava profundamente suas próprias entranhas, e desse modo ele olhou a pedra (LISPECTOR, 1970, p. 19-21).

A cada novo pensamento, os signos parecem se modificar, como se ressignificando para que seja possível a Martim se adaptar no novo mundo. Inclusive ele tem um estranho interesse pelo mar, algo que nos faz pensar esse lugar como espaço liso. E é disso que trata a narrativa na primeira parte de sua fuga, em que a direção, como dito anteriormente, é o próprio afastar-se, é abandonar seu mundo e linguagem anteriores e criar os seus próprios sentidos na esperança de um retorno, como origem, impossível:

[...] Mas tão distanciados estamos pela imitação que aquilo que ouvimos nos vem tão sem som como se fosse uma visão que fosse tão invisível como se estivesse nas trevas que estas são tão compactas que mãos são inúteis. Porque mesmo a compreensão, a pessoa imitava. A compreensão que nunca fora feita senão da linguagem alheia e de palavras.

Mas restava a desobediência.

Então – através do grande pulo de um crime – há duas semanas ele se arriscara a não ter nenhuma garantia, e passara a não compreender. [...] E não compreender estava de súbito lhe dando o mundo inteiro.

Que era inteiramente vazio, para falar a verdade. Aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria. E no entanto, oco, mudo, rejubilava-se. A coisa estava ótima (LISPECTOR, 1970, p. 27).

Aliás, durante a primeira parte, “Como se faz um homem”, após Martim alcançar o sítio em que Vitória e Ermelinda vivem, e lá encontrar abrigo e trabalho, a narrativa parece ser construída de modo a martelar a ideia de que ele havia mergulhado no mar. E que, ao final desta parte, como se fosse um retiro, Martim estava retornando, emergindo do mar metafísico, renovado como homem, como faz crer a seguinte passagem, de quando Martim saíra com Vitória para que ela lhe mostrasse a fazenda e os trabalhos que ele deveria fazer:

E de tudo restou para o homem apenas a sensação um pouco inútil de ter enfim emergido. E o coração de uma pessoa viva. O que, se era pouco, lhe deu um poder muito grande; como pessoa ele era capaz de tudo. Talvez tenha sido isso o que ele sentiu. E para lhe mostrar até que ponto tudo estava convergindo para uma realização — como quando a graça existe — Vitória neste mesmo momento estendeu o braço

apontando ao longe uma montanha de encostas suavizadas pela impossibilidade de serem tocadas... Martim teve então uma espécie de certeza de que este era o gesto que ele procurara: tanto as distâncias parecem precisar de alguém que as determine com um gesto. Assim o homem escolheu concluir que é este o gesto humano com que se alude: apontar (LISPECTOR, 1970, p. 90).

Ou aqui, em que ele mesmo imagina ter se tornado inocente, como se tivesse saído do pecado (podemos ver leitura similar a partir de Olga de Sá (2004), que vê *A maçã no escuro* como uma alegoria do livro de *Gênesis*), ao mesmo tempo que banido do convívio dos homens. Nesse sentido, podemos imaginar uma aproximação do título com dada metáfora: Martim fora excluído do paraíso por morder a maçã, o fruto proibido; agora, no entanto, ele ressurgia, num processo que poderia significar a sua purificação:

Quem sabe se com seu crime impremeditado nem pretendia ir tão longe. Mas também isso lhe viera: ele se tornara um inocente. E, por Deus, jamais pretendia tanto: mas também se livrara de uma certa piedade sufocadora pois ele agora já não era mais um culpado – ‘se é que você está me entendendo’, pensou com fatuidade compenetrada, pois ele se livrara da grande culpa materializando-a. E agora, que enfim fora banido, estava livre. Ele era enfim um perseguido (LISPECTOR, 1970, p. 32).

Algo que também aponta para esta percepção é o fato de que, enquanto Martim e Vitória andavam a cavalo pela fazenda, é ela quem parece vê-lo, desta vez verdadeiramente: é ela quem chega à conclusão de que o homem estava vivo e poderia ser capaz de tudo. Isso é algo que lhe dá a sensação de que o via pela primeira vez, ora emerso, renovado ou purificado, pois, após esse momento de realização, aquele homem já não era o antigo Martim. Desse modo, pelo olhar de Vitória, parecia se iniciar um novo processo de territorialização:

E assim como, se houvesse reencarnação do espírito depois da morte, a lei mandaria que não se tivesse consciência de ter vivido, o momento de contato de Martim com aquilo que se é passou despercebido dele. Restou claro apenas o pensamento de que o sítio era um lugar onde ele bem poderia ficar mais tempo. Martim estava muito satisfeito consigo mesmo (LISPECTOR, 1970, p. 91).

Estas duas passagens, que abrem alas para a segunda parte, “Nascimento do herói”, também nos colocam em dois caminhos: o primeiro que é a questão ambivalente entre territorialização e desterritorialização do nômade em relação ao espaço, já mencionada e aqui reforçada. Por exemplo, percebe-se ali que apontar, ou olhar, é delimitar o espaço, e é isso que define fronteiras, conhecimento que agora lhe garantiria certa liberdade. O segundo ponto é direcionado a um coeficiente religioso na literatura de Lispector.

A esse respeito, referimo-nos a uma dada judeidade na literatura de Clarice³⁶ – o judaísmo pode ter relações de desterritorializações, se considerarmos a trajetória do povo judeu, desde a terra prometida, os êxodos e a *Shoah*³⁷; no entanto, aqui preferimos nos referir a isso como judeidade, ou seja, o modo de vivenciar o judaísmo, que não necessariamente aponta para o seguimento do todo da tradição religiosa do judaísmo. Por exemplo, essa relação de Martim com o mar parece indicar um batismo. Seria como “tevilah” para os judeus rabinos, imersão para limpeza e purificação³⁸, com a diferença de que sua purificação se dá através do pecado, não sendo, portanto, arrependimento, como podemos ver em noções cristãs de batismo.

Por outro lado, *O lustre* também parece apresentar traços de uma judeidade. Quer seja na relação com a água, em que Virgínia parece querer ser levada, quer no fascínio dela com o barro – ela gostava de fabricar bonecos de argila, formas amorfas que ganhavam vida, o que nos faz considerar a ideia do Golem³⁹ –, como nos mostra a seguinte passagem:

³⁶ Nesse contexto, Berta Waldman defende que, do mesmo modo que referências ao judaísmo possam aparecer na literatura de Clarice, mesmo que às vezes não de maneira óbvia, isso não remete a um estado de ser e de praticar o judaísmo como totalidade, já que Clarice, igualmente, aponta para referências de crenças religiosas brasileiras, e isso não faz dela necessariamente uma cristã. Para Waldman, a questão do judaísmo em Clarice é mais elucidativa para entendermos em que parâmetros caminha a sua busca no fazer literário. Assim, “a escritura segundo Lispector, permanece, talvez inconscientemente, fiel à interdição bíblica judaica, de delimitar o que não tem limite, de representar o absoluto. O grande ‘tema’ da obra da escritora é, ao meu ver, o movimento de sua linguagem, que retoma a tradição dos comentadores exegéticos presos ao Pentateuco, e que remetem ao desejo de se chegar à divindade: tarefa de antemão fadada ao fracasso, dada a particularidade de ser o Deus judaico uma inscrição na linguagem, onde deve ser buscado, mas não apreendido, obrigando aquele que o busca a retomar sempre” (2011, p. 3). Portanto, quando nos referimos a dada “judeidade”, estamos tomando emprestado o conceito de Albert Memmi (1975) em *O homem dominado*, onde “judaísmo” se refere à junção das tradições culturais e religiosas, “judaicidade” caracteriza o grupo judeu, espalhado pelo mundo em várias comunidades; por fim; “judeidade” se refere ao modo como cada qual sente ou vive seu judaísmo.

³⁷ Giorgio Agamben (2008) reflete que é preferível utilizar o termo “Shoah” ao invés de “holocausto”, em referência ao extermínio de judeus feito pelos nazistas, justamente porque “holocausto” denota um sentido de mártir, o que garantiria dar significado à barbárie.

³⁸ Benjamin Moser (2009) considera que Martim procura a redenção pelo pecado, ou seja, uma maneira de purificação, ou libertação do mundo, através da tentativa de assassinato.

³⁹ Abordando a noção moderna de Golem, Márcio Seligmann-Silva escreve sobre sua figura: “Criar um Golem pode ser interpretado não apenas como a figuração da criação poética e artística, mas também como uma expressão da capacidade de nosso gênio técnico. O Golem, neste sentido, seria um dos primeiros seres artificiais criado pelo homem com características humanóides. Conforme o gosto do leitor, podemos vê-lo como um homúnculo, como um robô ou até mesmo como uma espécie de clone de Adão, já que ambos teriam sido criados da Terra. O mito do Golem traz à luz do dia também os dilemas prometéticos da relação ambígua do homem com a técnica. Na Tora é evidente a relação dúbia do homem com o saber: o fruto do conhecimento levou-o à expulsão do paraíso; na história de Babel novamente encontramos um homem arrogante, que quer se igualar a Deus, ao construir uma torre que se ergue penetrando o céu. Aí a técnica é utilizada como meio de se alcançar Deus e se apoderar de sua força, ou de uma potência semelhante a ela” (2007, p. 183). Já no retrospecto histórico, apoiando-se nas Escrituras e nas considerações de Gershom Scholem – importante estudioso do judaísmo –, Seligmann-Silva reflete que “O termo Golem aparece nas Escrituras no sentido de uma massa amorfa (Salmos 139,16; SCHOLEM, 1978, 192). Segundo certas interpretações judaicas medievais, antes de Adão (cujo nome vem do hebraico adamá, terra; SCHOLEM 1978, 191) receber o sopro divino, a alma, neschamá, ele era um Golem. (SCHOLEM, 1978, 193) Nos séculos II e III, encontramos vários comentários reportando-se a Adão como sendo um Golem. Adão teria sido inicialmente um ser de proporções cósmicas e, apenas aos poucos, sobretudo depois da “queda”, teria assumido uma dimensão

Mas o que ela [Virgínia] amava acima de tudo era fazer bonecos de barro, o que ninguém lhe ensinara. Trabalhava numa pequena calçada de cimento em sombra, junto à última janela do porão. Quando queria com muita força ia pela estrada até o rio. Numa de suas margens, escalável embora escorregadia, achava-se o melhor barro que alguém poderia desejar: branco, maleável, pastoso, frio. Só em pegá-lo, em sentir sua delicadeza alegrezinha e cega, aqueles pedaços timidamente vivos, o coração da pessoa se enternecia úmido, quase ridículo. Virgínia cavava com os dedos aquela terra pálida e lavada – na lata presa à cintura iam-se reunindo os trechos amorfos. O rio em pequenos gestos molhava-lhe os pés descalços e ela mexia os dedos miúdos com excitação e clareza. Com as mãos livres, então, cuidadosamente galgava a margem até a extensão plana. No pequeno pátio de cimento depunha sua riqueza. Misturava o barro à água as pálpebras frementes de atenção – concentrada, o corpo à escuta, ela podia obter uma proporção exata e nervosa de barro e de água numa sabedoria que nascia naquele mesmo instante, fresca e progressivamente criada. **Conseguia uma matéria clara e tenra de onde se poderia modelar um mundo. Como, como explicar o milagre...** Amedrontava-se pensativa. Nada dizia, não se movia mas interiormente sem nenhuma palavra repetia: eu não sou nada, não tenho orgulho, tudo pode me acontecer, se... quiser me impedirá de fazer a massa de barro... se quiser pode me pisar, me estragar tudo, eu sei que não sou nada... era menos que uma visão, era uma sensação no corpo, um pensamento assustado sobre o que lhe permitia conseguir tanto no barro e na água e diante de quem ela devia humilhar-se com seriedade. Agradecia-lhe com uma alegria difícil, frágil e tensa, sentia em – alguma coisa como o que não se vê de olhos fechados – mas o que não se vê de olhos fechados tem uma existência e uma força, como o escuro, como o escuro, como a ausência, compreendia-se ela assentindo, feroz e muda com a cabeça. Mas nada sabia de si própria, passaria inocente e distraída pela sua realidade sem reconhecê-la, como uma criança, como uma pessoa (LISPECTOR, 1982, p. 39-40, grifo nosso).

Ao entrar em contato com o barro, Virgínia tenta criar um novo mundo, manipulá-lo, dar vida, e ela obtém isso criando formas, que então ganham significado a partir de sua imaginação. Nesse sentido, assusta-se com o milagre da criação, glorificando a carne e o sangue daquilo que estava nascendo a partir de suas mãos – barro e água. Virgínia inclusive pensa na luz, mas ali ela aparece como escuro, como ausência, aquilo que se vê quando se fecha os olhos. Este, então, o mundo disponível a Virgínia, inalcançável aos demais e mensurável apenas nos instantes em que os olhos se encontram fechados. Aliás, também Martim tenta criar, num esforço de saciar seu desejo ainda sem nome. Vê no barro uma possibilidade de começo; entretanto, é incapaz de alcançar, não possui a criatividade de Virgínia:

[...] refletiu que se falhara na criação do futuro, restava-lhe ainda o passado já criado. Num desejo intenso, ele queria ter enfim alguma coisa na mão. O que lhe pareceu mais fácil e menos passível de desilusão: o barro do que já acontecera era pelo menos um material de onde partir (LISPECTOR, 1970, p. 138).

humana. Ele representaria uma espécie de força bruta, telúrica, original. Adão seria um misto de Terra e da palavra divina, sendo que uma ‘alma telúrica’ o teria habitado na sua condição de Golem” (p. 184). Pensamos que detalhes como este, em que Virgínia faz bonecos de argila, nos auxiliam a pensar aproximações com o judaísmo, embora este tema não seja o enfoque desta dissertação.

De onde essa procura de se satisfazer, que se relacionava a ser um homem objetivo, o leva a fracassar: nada poderia criar, porque em verdade tudo já fora criado, de modo que, para se ter algo novo, seria necessário destruir o velho. E assim o mundo, não sendo destruído, se repetia num ciclo sem fim⁴⁰: “Ele tinha ficado preso dentro da construção do próprio passado. Nada jamais tinha saído do mundo, nada jamais tinha entrado no mundo: eram as mesmas pedrinhas sempre, o jogo sempre estivera feito, e a improvisação era impossível pois esses eram os elementos [...]” (p. 138).

Quanto a Virgínia, ausente de uma linguagem possível, torna-se criadora a partir de um ato que, não podendo se transformar ainda em palavra, é acessado por uma forma de pensamento que se comunica com a sua criação, e se torna visível, essencialmente, no escuro, onde não é possível ver a não ser a ausência que anuncia uma presença⁴¹. Se seguirmos por esse caminho, podemos depreender a ideia de que ela busca a luz pela escuridão, de justamente ver aquilo que é acessível somente quando não se pode ver.

E aí, talvez, o seu desejo de buscar sentido na escuridão e na ausência. Isso não necessariamente como uma forma de niilismo, embora não seja necessário descartar esse posicionamento, mas como alcançar a presença ausente nessa escuridão. Como repensar a questão de Maurice Blanchot (2003) com o espaço da obra, que se afasta do escritor, mas não deixa de anunciar o seu lugar de ausência; ou por Giorgio Agamben (2007), que reflete a função autor enunciada por Foucault, e não deixa de apontar para o gesto que o escritor, mesmo fora, deixa na obra; ou também na ideia de Deus como criador, em que igualmente seu espaço de ausência se encontra reservado).

Também, algo que nos leva a defender a ideia de intensidade do movimento, que não se traduz em movimento territorial, é essa valorização de instantes, elencada por Silviano Santiago (2000), por exemplo. Imediatamente após a descrição da criação dos bonecos de barro, Virgínia se desfaz, perdendo a vontade de fabricar, o que acaba por desmanchar o momento, também alterando o corpo textual da narrativa que, nesse sentido, assemelha-se também aos bonecos de

⁴⁰ Pedrinhas seculares, segundo é ali narrado; também “uma barata tão velha que era imemorial. O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais” (LISPECTOR, 1998, p. 32), em *A paixão segundo G.H.* O que salta aos olhos é essa tentativa atemporal de alcançar “o início de tudo”, onde a linguagem é inexistente e o mundo, primitivo. Nisso, podemos ver também marcas de um grito ancestral, que busca justamente a origem do mundo, segundo conferência de Verônica Stigger, intitulada “O útero do mundo: Clarice Lispector, a arte, a histeria”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bgQ3YpQ5gMg>.

⁴¹ Tanto na tentativa de Virgínia quanto na de Martim, pensamos ver um ponto fractal da obra que, a partir da mínima parte, é capaz de acessar o todo em um processo de abertura que prenuncia uma presença (por exemplo, Martim percebe a partir do barro e de pedrinhas – seculares, que “sempre estiveram ali” – que, para construir seu mundo novo, precisaria destruir o antigo, e dessa forma seu desejo é suplantado por um ato, que é tentar assassinar sua esposa). Essa questão da fractabilidade será mais bem exposta no quarto capítulo deste trabalho.

barro, que se esfacelam ao contato com a água. Assim, esse espaço é esfacelado por Virgínia em razão de sua busca, algo que nos permite pensar que ela é capaz de se territorializar e desterritorializar com frequência, não dependendo do lugar em que se encontra. Isso anuncia o fim de um instante para o começo de outro (e assim a narrativa comunga de constantes recomeços, como ondas, geralmente fracas, batendo em pedras), que, nesta parte da narrativa, acontece com Virgínia tendo novamente vontade de fabricar os tais bonecos:

Ela mesma insone como luz – esgazeada, fugaz, vazia, mas no fundo um ardor que era vontade de guiar-se a uma só coisa, um interesse que fazia o coração acelerar-se sem ritmo... de súbito como era vago viver. Tudo isso também poderia passar, a noite caindo subitamente, a escuridão sobre o dia morno. Mas às vezes lembrava-se do barro molhado, corria assustada para o pátio – mergulhava os dedos naquela mistura fria, muda e constante como uma espera, amassava, amassava, aos poucos ia extraindo formas. Fazia crianças, cavalos, uma mãe com um filho, uma mãe sozinha, uma menina fazendo coisas de barro, um menino descansando, uma menina contente, uma menina vendo se ia chover, uma flor, um cometa de cauda salpicada de areia lavada e faiscante, uma flor murcha com sol por cima, o cemitério de Brejo Alto, uma moça olhando... Muito mais, muito mais. Pequenas formas que nada significavam mas que eram na realidade misteriosas e calmas (LISPECTOR, 1982, p. 40).

Aliás, como podemos visualizar, não somente Martim se potencializa no espaço do escuro; Virgínia igualmente se beneficia disso. Podemos verificar um exemplo latente na experiência que ela tem com o porão. Lá, imersa na escuridão, na poeira e no mofo, ela encontra os sentidos que procurava, aproxima-se do Mistério e garante uma grande vitória sobre Daniel, vitória que vem pelo esforço e pela insistência. Seguindo solenemente a ordem de Daniel, que partia da Sociedade das Sombras (grupo que ele cria para dar ordens à irmã e que nada mais era que a institucionalização de seu sadismo)⁴², Virgínia, que fora chamada de burra e estúpida, permaneceu por um dia no porão do casarão. Mas “ela secretamente exultava: ao contrário do que Daniel imaginara, ela amava o porão e nunca o temera” (LISPECTOR, 1992, p. 51).

É nesta situação que Virgínia deixa a escuridão ser o seu guia e, assim, parte em um novo tipo de busca pela compreensão do mundo, que logo se revela uma percepção individual e intransponível. E que, no entanto, altera todas as coisas ao seu redor, em processos de ressignificações. Ali, alcançar o escuro é tocar o céu, é submergir no mar, atravessar espaços

⁴² Gilles Deleuze escreve que as instituições existem para legitimar nossos desejos e instintos: “O que se chama um instinto, o que se chama uma instituição, designam essencialmente procedimentos de satisfação. Ora reagindo por natureza a estímulos externos, o organismo *extrai* do mundo exterior os elementos de uma satisfação de suas tendências e de suas necessidades; esses elementos formam, para os diferentes animais, mundos específicos. Ora instituindo um mundo original entre suas tendências e o mundo exterior, o sujeito *elabora* meios de satisfação artificiais, que liberam o organismo da natureza submetendo-o a outra coisa, e que transformam a tendência propriamente dita introduzindo-a num meio novo” (2004, p. 134, grifo do autor). Dessa forma, Daniel apenas formaliza seu desejo por controle ao subjugar a irmã às regras de uma sociedade que ele mesmo inventara.

lisos pela força desterritorializante do pensamento e, numa crescente, ocupar mais espaços. Desse modo, vemos Virgínia como um agente que altera o próprio mundo em sua busca por compreensão. Como dito desde o início do romance, seu centro era o Mistério, conhecer Deus pela força de uma destruição constante desse mundo ultrasensível que, como um rizoma, estende-se indefinidamente e, da mesma maneira, recompõe-se em novas facetas ou interfaces.

Distraída adivinhava: pensando profundamente ia saber o que era dela como água misturada à água do rio e o que não era, como pedras misturadas à água do rio. Ah, compreendia tanto. Suspirava de alegria e de certa incompreensão. Um dia talvez não comparecesse junto ao respeito dos pais, junto ao prazer de passear, ao gosto do café, ao pensamento de gostar de azul, à dor de ferir a perna [...]. Como para ela era sempre fácil nada desejar, manteve-se parada sem mesmo sentir as sombras negras do porão. Foi-se distanciando como numa viagem. Aos poucos ia conseguindo um pensamento sem palavras, um céu cinzento e vasto, sem volume nem consistência, sem superfície, profundidade ou altura. Às vezes, como ligeiras nuvens soltas do fundo, o céu era atravessado pela vaga consciência da experiência e do mundo fora de si mesmo (LISPECTOR, 1982, p. 52).

Virgínia busca esses espaços que não pertencem a ninguém, os lugares cujas fronteiras permanecem indefinidas, e que só podem funcionar como modo de ocupação, não de conquista. Espaço também que se transfigura na possibilidade de viagem, no devir das coisas que se ajustam, em agenciamentos, à sua percepção, e que provocam, igualmente, novos encontros, em criação de visões que emergem e submergem tão rápido ocorrem seus pensamentos, e assim fronteiras se quebram. Embora sua busca se dê a partir do mundo, sua força nômade, se assim podemos nomeá-la, não se dá nele: Virgínia procura certo mapeamento do mundo e, a partir disso, tudo parece se mover narrativa, inclusive a linguagem.

Nesse sentido, podemos escrever que não há movimentação, Virgínia está tão estagnada quanto o modo de gestão e de vida em Granja Quieta. Mas ela, de modo geral, participa de intensidades inalcançáveis às outras personagens da narrativa. A sua insistência, também, mesmo que resultando em fracassos constantes (a luta por compreender o mundo), é o que possibilita essa vitória particular sobre Daniel: Virgínia não teme o escuro; ao contrário, vai ao seu encontro, e, mesmo que obedecendo à ordem de seu irmão, ela alcança os céus, o mar e o próprio escuro, onde olhar não é ver. O que, em nosso entendimento, pode ser entendido como uma vitória pelo esforço e pelo fracasso. Desse modo, pode-se depreender que o pensamento era gerado por todo o corpo, o que permitia o alcance de todos os sentidos, na invasão de múltiplos espaços, antes ignorados pela estratificação do espaço físico:

Ela podia pensar em todos os sentidos; fechando os olhos dirigia dentro do corpo um pensamento da qualidade do que nasce de baixo para cima ou senão do que percorre

correndo o espaço aberto – isso não era palavra ou conteúdo mas o próprio modo de pensar orientando-se. Seria isto pensar profundamente – não ter sequer um pensamento a trazer à superfície... (LISPECTOR, 1982, 53).

A fronteira do íntimo é, então, ultrapassada, o que faz com que “isso”, o imanente, seja emerso. Como pensar o espaço do fora, em que o movimento apresentado em um quadro se dá pela continuação, fora da moldura, dos traços que o compõem. Novamente podemos relembrar que “o que te escrevo continua” e que esse espaço interior, agora tornado fora, pode ser visto como a própria Virgínia, o seu pensamento, seu corpo, sua percepção. Para ela, alcançar essa condição é mapear o espaço do escuro, do que se apresenta como indefinido, pelo olhar que não vê, mas é capaz de tocar. Assim, isso remete à constituição de um movimento ou sensação sinestésica que possa abarcar o céu, o mar, o vento, a água, a terra etc. Algo que pensamos, no entrelaçamento entre ideias de Deleuze e Guattari (1997), como intensidade que, invariavelmente, leva a um nomadismo como persistência da busca, tornada máquina de guerra que a garante resistir à incompreensão, seja de si mesma ou do mundo:

Por um instante alegrava-se tênue e agudamente por conseguir – um instante apenas, luz que acende e apaga. Teria pensado mais do que profundamente e já estaria vendo nada? Pensava assustada. O céu prosseguia monótono, monótono, decorrendo. Embora sem nenhuma imagem sobre sua superfície, ele não era imóvel, sua extensão-sem-medida ia se substituindo continuamente como o desenrolar do mar – sempre para diante sem jamais sair de si mesmo (LISPECTOR, 1982, p. 53).

E, do mesmo modo que estas percepções surgem por instantes, somente alcançáveis no escuro, imediatamente são perdidas no contato com a luz, o que reforça o fracasso das tentativas, como pensa Virgínia ao sair do porão. Assim, sai da luz para a escuridão e novamente para a luz: como um animal noturno, ela via parcamente durante o dia. Desse modo, uma insistência em processos de imersão e emersão que buscam espaços vazios, livres (espaços lisos, evocando novamente Deleuze e Guattari (1997)), como o céu, o mar, o escuro, o silêncio. São questões compartilhadas tanto por Virgínia quanto por Martim; este que está além dos descampados, formas de deserto, que fazem parte da paisagem e da fuga deste homem.

Podemos visualizar, portanto, tipos de encontros com o vazio e ausência que liberam tais personagens da realidade das narrativas. E que, da mesma forma, acabam alterando-as, proporcionando novas guinadas que funcionam como ondas, reiteramos, que encontram pedras e morrem. Não queremos afirmar com isso que os romances sejam idênticos, mas que compartilham certos anseios, e a busca por esses espaços, nos parece, é algo a se considerar. Como navegar para chegar ao fim do mundo, mas não o encontrar, Martim e Virgínia desbravavam o desconhecido, tanto físico quanto metafórico:

Com que sentido o homem cansado o percebeu, não se sabe dizer, talvez com a aguda sede e com sua derradeira desistência e com a nudez de sua incompreensão: mas havia júbilo no ar. Que na verdade lhe foi tão inassimilável quanto aquele azul quase inventado do céu e que, como todo azul suavíssimo, terminou por tonteá-lo em glória tola e em nobre glória. A armadura interior do homem fiascou. Inatingível, sim, mas havia júbilo no ar como lhe tinha sido prometido alguma vez em procissões ou em algum rosto quieto de mulher ou na idéia de um dia alcançar que termina por precipitar o alcance. E àquele homem, que era um exagerado, pareceu que por assim dizer trabalhara duramente para chegar a essa coisa valiosa e inútil. Seria um sorriso imbecil o seu, se um espelho o refletisse (LISPECTOR, 1970, p. 40-41).

Tal coisa valiosa e inútil que, no entanto, leva ao esforço de ambos: Virgínia na tentativa de desvendar o mundo; Martim na tentativa de encobri-lo e recomeçar. Cada qual com a sua dose de exaustão. A primeira na aproximação do mundo, no escuro, onde é possível tocá-lo; o segundo no seu afastamento e possível destruição. Martim na fuga, Virgínia na estagnação.

A chegada de Martim ao sítio de Vitória, porém, vem a cessar a sua fuga e a iniciar seu novo processo de territorialização. É ali que ele, ainda escondido, ganha uma nova linguagem, novas referências de mundo, tem novamente o primeiro domingo de um homem. Se Virgínia se empenha em mapear esse espaço, é Martim quem o presencia, numa tentativa de retorno ao início, o sétimo dia, em que o mundo fora criado e então há o descanso. Ainda assim, há demasiado escuro (justamente o escuro, que Vitória abomina, algo que lhe remete à própria vida, seu outro pavor), que parte da recusa de Martim em falar. Mas assim ele permanece: neste caso, expor-se à luz é deixar que os holofotes de seu antigo mundo o atinjam e, como uma âncora enganchada em seu corpo, o arraste para lá.

Martim havia, portanto, nascido, e para se tornar um herói um novo método se aproximava – assim seu crime se tornara mero pretexto para fuga; aquele homem se abstinha da moralidade com que, ele pensava, era governado em seu antigo mundo. Desse modo, ao encontrar abrigo na fazenda de Vitória, ele volta seus esforços para uma nova forma de esvaziamento.

Pensamos, por outro lado, essa questão do esvaziamento⁴³ presente também em *A cidade*

⁴³ Sugerimos, também, uma aproximação, na questão do esvaziamento, com Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, principalmente considerando Martim e Lucrecia Neves; vejamos um trecho de O guardador de rebanhos, poema II: “O meu olhar é detido como um girassol./ Tenho o costume de andar pelas estradas / Olhando para a direita e para a esquerda,/E de vez em quando olhando para trás.../ E o que vejo a cada momento/ É aquilo que nunca antes eu tinha visto,/ E eu sei dar por isso muito bem.../ Sei ter o pasmo essencial/ Que tem uma criança se, ao nascer,/ Reparasse que nascera deveras.../ Sinto-me nascido a cada momento/ Para a eterna novidade do Mundo.../ Creio no mundo como num malmequer,/ Porque o vejo. Mas não penso nele/ Porque pensar é não compreender.../ O mundo não se fez para pensarmos nele/ (Pensar é estar doente dos olhos)” (s/d, p. 10-11). Trata-se de negar o pensamento, de apenas observar o mundo, contrariando a visão de Descartes, “penso; logo existo”,

sitiada ou “O ovo e a galinha”, como já mencionado. Em *A cidade sitiada*, o peixe é a expressão do próprio peixe, para Lucrecia Neves; em “O ovo e a galinha”, vemos um esvaziamento de uma forma já vazia (o ovo), o que leva a um transbordamento de sentidos que, consideramos, inalteram a figura branca do ovo; em *A maçã no escuro*, Martim inicia também um duplo esvaziamento, mas sua intenção parte da destruição e da posterior consagração de um novo homem, definido apenas por seus atos, ressurgido num novo mundo incapaz de julgá-lo, por não mais poder sustentar os sentidos que poderiam alcançar a figura deste novo homem purificado pelo crime. E é na segunda parte do romance, “Nascimento do herói”, que Martim espera completar seu próprio renascimento, galgando, no abrigo da fazenda e na falsa segurança de se estar longe de julgamentos e punições, a sua fantasia de herói:

Havia ainda... havia ainda ele próprio, que era uma tentação constante. E seu pensamento, como era, só poderia dar um determinado e fatal resultado, assim como uma foice só pode dar um determinado tipo de corte. Se a destruição primeira e grosseira ele a obtivera com o ato de cólera, o trabalho mais delicado estava por se fazer. E o trabalho delicado era este: ser objetivo.

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 [...]. O trabalho era este: ser objetivo. O que seria a experiência mais estranha para um homem [...] (LISPECTOR, 1970, p.106).

E assim, na ânsia de uma objetividade que o faria se apresentar por atos, Martim prossegue em silêncio. Seu objetivo era ser Martim, um homem, tal qual o branco é branco ou uma coisa amarela é amarela. Mas, conforme ele reflete ao longo de sua trajetória, essa experiência de anulação não seria tão simples de se alcançar.

e assim “ser” surge como uma forma estoica. Uma forma de esvaziamento se encontra ali presente, e isso parece estabelecer alguma conexão com o comportamento de personagens tais quais Lucrecia e Martim; a primeira porque parece pensar pouco e tudo lhe é exterior; o segundo porque deixou tudo para trás e é agora incapaz de recuperar a linguagem que articulava o pensamento; daí, também, o anseio por se provar herói através de um único ato, que lhe serviria como purificação – um retorno aristotélico.

3 Exílio e silêncio

“Para Clarice Lispector a náusea apossa-se da liberdade e a destrói. É um estado excepcional e passageiro que, para a romancista, se transforma numa via de acesso à existência imemorial do Ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento apenas recobrem. Interessa-lhe o outro lado da náusea: o reverso da existência humana, ilimitado, caótico, originário”.

Benedito Nunes.

Em *O dorso do tigre*, do qual provém a citação acima (1976, p. 101), Benedito Nunes defende que a evolução de temas importantes da literatura de Lispector se relaciona à filosofia da existência. Por exemplo, ao referir-se à náusea, Nunes está endereçando o existencialismo de Sartre, que parte também de categorias elaboradas por Martin Heidegger: quando encaramos as questões geradas pelo sentimento de existir, no enfrentamento de nossas próprias existências, onde o habitual e cotidiano não trazem conforto – pelo contrário, são ameaçados pelo Nada –, estamos sob o domínio nauseante da *angústia*⁴⁴ (1976, p. 94):

A angústia nos desnuda, reduzindo-nos àquilo que somos: consciências indigentes, com a maldição e o privilégio que a liberdade nos dá. No extremo de nossas possibilidades, ao qual esse sentimento nos transporta, ela intensifica a grandeza e a miséria do homem. Da liberdade que engrandece, e que nos torna responsáveis de um modo absoluto, deriva a razão de nossa miséria (1976, p. 95, grifo do autor).

No entanto, continua o autor, enquanto para Sartre a experiência da angústia concede a liberdade para se buscar o sentido da existência, como imposição ao Absurdo, para Clarice isso se revela em destruição, que é a busca pelo lado oposto da náusea, o encontro com a existência imemorial. Em outras palavras, pode-se dizer que algumas personagens clariceanas, conscientes desse estado interminável de náusea, passam a buscar essa origem mesma da vida. Vida não como criação dada e acabada, mas ponto onde a primeira molécula tocou a segunda, ou seja, força que esterça a linguagem para além de sua criação.

A partir desse posicionamento, refletimos que podemos continuar na temática da existência, agora pensando-a como existência exilada, segundo a concepção de Jean-Luc Nancy (1996), que também se utiliza de categorias interpretativas pensadas por Heidegger. Esse é,

⁴⁴ Benedito Nunes percorre desde Kierkegaard a Heidegger, também incluído Sartre, na investigação existencial da literatura de Lispector. Também descreve, segundo Heidegger, a diferença entre angústia e medo, sendo o segundo um sentimento provindo de algo definido, específico, enquanto o sentimento da angústia permanece indefinido: “É que o objeto desta é o *ser-no-mundo*, a existência humana instantaneamente revelada, numa penosa experiência de isolamento metafísico, como a que Pascal realizou e exprimiu” (1976, p. 94). Considerado isto, B. Nunes insere Martim como um personagem que experimenta a náusea e, a partir disso, tenta não pensar, mas ser.

aliás, o conceito de exílio que pretendemos operacionalizar em confluência com a literatura de Clarice; mais especificamente, aqui direcionaremos a discussão para as personagens Virgínia e Martim.

No panorama que apresentamos na primeira seção, Nancy identifica neste conceito um lugar-comum ocidental, mas não vê a existência como um movimento de passagem, não faz crer um deslocamento (como ponto inicial) e chegada (ponto final, realização). Assim, coloca-se contrário à visão de exílio pautada pela cultura greco-judaica-cristã, em que justamente o exílio é tido como banimento e reapropriação, em alguns casos inclusive tendo o caráter de purificação de pecados⁴⁵. Para Nancy,

El hombre moderno es el hombre cuya *humanitas* ya no es identificable, es ese hombre cuya figura se borra o se ha borrado, como decía Foucault, se confunde con su borradura, que no es más que la consecución de la ausencia de respuesta a la pregunta “¿Qué es el hombre?” [...] Se borra así el hombre que ya no puede responder a su propia pregunta - o a la pregunta de lo propio -, el hombre que es en suma exiliado fuera de sí mismo, fuera de su humanidad⁴⁶ (Nancy, 1996, p. 35, grifo do autor).

Dessa forma, o filósofo francês pensa o homem moderno como apagado ou afastado de sua humanidade. Trata-se do indivíduo que já não pode responder a sua própria pergunta, que já não pode se reconhecer ou dar a si mesmo uma definição. Trilhando este caminho, o autor traz o termo trabalhado por Martin Heidegger, *Dasein* (ou ser-no-mundo), que Nancy considera a radicalização filosófica da experiência de exílio: a essência do que se considera humano se encontra na existência. Nancy, aliás, não focaliza uma dada instância da existência, não crê num caráter essencial do exílio. Desse modo, não pauta a existência a partir de algo estatizado, dado, mas crê o movimento de existir, movimento como abertura a algo indefinido; para ele, a questão da existência se encontra no primeiro momento da palavra, *ex*:

En la existencia comprendida de tal modo, en la existencia moderna o en este sentido moderno de la existencia, lo que cuenta o lo que más pesa - para decirlo sencilla y burdamente - ya no es el segundo momento de la palabra, ya no es la ‘estancia’ o la ‘instancia’ de la ‘existencia’, ya no es la posición del ser en acto y ya no es la entelequia en el sentido aristotélico, es decir, la realización del ser en su forma final, sino que lo que cuenta es el primer momento, es decir, el *ex*: el momento de la salida y del fuera, ese momento que Heidegger subraya escribiendo ‘ek-sistence’ y que, para acabar, ya no es un momento, sino la cosa entera. La existencia ya sólo lo es ese

⁴⁵ Ver *Os males da ausência, ou a literatura do exílio*, de Maria José de Queiroz. Nesta obra, a autora percorre questões referentes a uma visão de exílio judaico-cristã.

⁴⁶ “O homem moderno é o homem cuja *humanitas* já não é identificável, é esse homem cuja figura se apaga ou foi apagada, como dizia Foucault, se confunde com seu apagamento, que não é mais que a realização de ausência de resposta para a pergunta: “o que é o homem?”. Se apaga assim o homem que já não pode responder a pergunta – ou a pergunta do próprio –, o homem que é em suma exilado fora de si mesmo, fora de sua humanidade”. (NANCY, 1996, p. 35, tradução nossa).

*ex.*⁴⁷(1996, p. 35).

Nancy não reflete o exílio como movimento de entrada e saída, ou banimento e restauração: para ele, o “estar fora” aparece constituindo o todo do exílio. Não há, desse modo, meio termo, terra habitável, propriedade ou reconexão. A existência, o todo humano, passa a ser o próprio exílio, o começo e o fim, ou melhor, sem começo nem fim, justamente porque o exílio passa a ser considerado não mais como desapropriação do próprio, mas como apropriação nesse espaço (existência) que é desapropriação – ou seja, ao invés de banimento, a questão é pensada como abrigo. Finalmente, exílio, para o autor, é um movimento que não termina nunca.

Esse é um sentido, por sinal, que acaba por proporcionar um estado de existir que rejeita uma visão dialética de exílio, defende o autor. Ou seja, diferentemente de concepções judaico-cristãs (Jean-Luc Nancy menciona a oração Salve Rainha, em que os filhos de Eva, depois de rezarem e atravessarem o calvário do vale de lágrimas, são restaurados através do salvador, e retornam purificados), não há purificação nem retorno, mas desapropriação que conduz a uma apropriação do próprio, ser-no-mundo (*Dasein*).

Se trata entonces de pensar el exilio, no como algo que sobreviene a lo propio, ni en relación con lo propio - como un alejamiento con estar ‘en exilio en el interior de sí mismo’, sino ser sí mismo un exilio: el yo como exilio, como apertura y salida, salida que no sale del interior de un yo, sino yo que es la salida misma.⁴⁸(NANCY, 1996, p. 38).

Para Nancy, assim, o espaço do exílio vem a ser o próprio eu. Não à maneira de um exilar-se em si mesmo, mas espaço de abertura e saída: o eu não é, nesta visão, algo dado e definido; também não carrega uma dita essência. Daí que é possível compreender que, desse espaço desapropriado que é existir, o eu se conserva como abertura e propriedade de si mesmo (pode-se refletir, a partir disso, que não há propriedade a não ser a desapropriação). Desse modo, uma das questões fundamentais do exílio, para Nancy, é pautada pelo movimento, *ex*, ao invés de uma dada paralisação, segundo momento da palavra “existência”.

Essa experiência de exílio, ou de abrigo do próprio, pode ser acessada através do corpo,

⁴⁷ “Na existência moderna ou no sentido moderno da existência, o que conta ou o que mais pesa – para colocar de forma simples e grosseira – já não é o segundo momento da palavra, já não é “estância” ou “instância” da existência, já não é a posição do ser no ato e já não é a enteléquia no sentido aristotélico, quer dizer, a realização do ser em sua forma final, mas o que conta é o primeiro momento, quer dizer, o *ex*: o momento de saída e do fora [...] e que, para terminar, já não é um momento, senão a coisa inteira” (NANCY, 1996, p. 35, tradução nossa).

⁴⁸ “Se trata então de pensar o exílio não como algo que sobrevém ao próprio, nem em relação com o próprio - como uma desavença com estar ‘em exílio no interior de si mesmo’, senão ser a si mesmo um exílio: o *eu* como exílio, como abertura e saída, saída que não sai do interior de um *eu*, mas o eu que é a própria saída”. (NANCY, 1996, p. 38, tradução nossa).

da linguagem e do ser-com: o corpo como exterioridade⁴⁹, projeção que interage com outros corpos, exposto, colocado fora; linguagem incapaz de alcançar todos os sentidos, falha, impossibilitada de expressar tudo, vivenciar o todo e, ainda assim, abrigo do sentido; exílio também na relação com os outros, ser-com, que perpassa o corpo e a linguagem. Neste ponto, Nancy se utiliza do termo *Mitsein*, ser com os outros, de Heidegger, e é enfático ao escrever que não se trata do ser em comum, na interioridade de indivíduos em comunidade, ou na exterioridade das massas e multidões: é na relação de uns com os outros, residindo nessa distância, que caracteriza uma expropriação, o exílio do ser-em-comum, ou ser-com.

Desse modo, pode-se depreender disso uma relação que anuncia uma constante distância. Isso, em nosso ver, como falha, como falta. Certa incomunicabilidade das experiências que não podem ser vivenciadas completamente a não ser pelos seres que as vivenciam, residindo aí o caráter do ser-em-comum, dos corpos intransponíveis, dos sentidos intraduzíveis: o em-comum a partir do que é diferença e distância. Então que, ainda que dada experiência seja individual, isso passa a se conectar a um coletivo de estranhamento, que une através da diferença. Assim, se o exílio se faz valer necessariamente daquilo que falta, da distância e do “estar fora”, se o próprio da existência é a desapropriação⁵⁰ que conduz ao próprio eu, Jean-Luc Nancy pondera que o exílio pode ser visto como asilo, ou seja, abrigo:

Si lo propio es exilio, su dimensión de propiedad podría denominarse quizá ‘asilo’.
[...] Sin embargo, el asilo es el exilio como propio: el asilo de la hospitalidad, por

⁴⁹ Aliás, em *Corpus*, Jean-Luc Nancy (2008) apresenta uma visão mais aprofundada acerca do pensamento com relação ao corpo. Nesta obra, anterior ao ensaio “La existencia exiliada”, o autor reafirma o corpo como estado de ser exposto, projeção individualizada (que é, no entanto, materialidade que viabiliza o contato) que não encontra início nem fim, e que é pautada pela diferença: “Bodies aren't some kind of fullness or filled space (space is filled everywhere): they are *open* space, implying, in some sense, a space more properly *spacious* than spatial, what could also be called a *place*. Bodies are places of existence, and nothing exists without a place, a *there*, a “here,” a “here is,” for a *this*. The body-place isn't full or empty, since it doesn't have an outside or an inside, any more than it has parts, a totality, functions, or finality. It's acephalic and aphallic in every sense, as it were. Yet it is a skin, variously folded, refolded, unfolded, multiplied, invaginated, exogastrulated, orificed, evasive, invaded, stretched, relaxed, excited, distressed, tied, untied. In these and thousands of other ways, the body *makes room* for existence (no ‘a priori forms of intuition’ here, no ‘table of categories’: the transcendental resides in an indefinite modification and spacious modulation of skin) (NANCY, 2008, p. 15, grifo do autor). Trata-se, então, de olhar o corpo como abertura, espaço marcado pela constante individualização que permite pensar seu lugar: não apenas ocupa um espaço, como é próprio lugar ocupado da existência.

⁵⁰ Edward Said também reflete sobre o exílio na modernidade e o considera como um estado de ser em descontinuidade. Em “Reflexões sobre o exílio”, presente em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), o autor pensa essa questão como um rompimento incurável de um indivíduo, considerando que “O exílio jamais se configura como o estado de estar satisfeito, plácido ou seguro. Nas palavras de Wallace Stevens, o exílio é “uma mente de inverno” em que o *páthos* do verão e do outono, assim como o potencial da primavera, estão por perto, mas são inatingíveis. Talvez essa seja uma outra maneira de dizer que a vida do exilado anda segundo um calendário diferente e é menos sazonal e estabelecida do que a vida em casa. O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente” (2003, p. 60). Said, além disso, também aborda a literatura como uma possibilidade de alcançar dignidade a partir do negativo da experiência, alcançando, assim, algo que suplante a descontinuidade, mesmo que ela não possa ser superada.

ejemplo, del que hablaba Cacciari. El asilo es el lugar de quien no puede ser atrapado (es el sentido del griego *ásylos*: aquel que no puede convertirse en presa, en botín). Pensar el exilio como asilo [...] es justamente pensar el exilio como constituyendo por sí mismo la propiedad de lo propio: en su exilio, está al abrigo, no puede ser expropiado de su exilio⁵¹. (NANCY, 1996, p. 38).

Daí a se considerar esse movimento contrário que o filósofo francês dispense: para além de pensar o exílio como lugar-comum do ocidente, do homem incapaz de se reconhecer (algo que por si só já constitui um amplo debate), Nancy inverte o pensamento de que exílio seja apenas um banimento que reconduz a alguma coisa (seja o banimento espiritual ou físico). E, assim, na esteira de uma filosofia que já vinha pensando a existência, e também as implicações com o corpo, e a linguagem, etc., tal autor pauta o exílio como asilo do próprio, lugar do qual o eu não pode ser retirado.

Essa fala de Nancy, que, ponderamos, considera uma constante distância ou ausência e reafirma que o espaço da existência não possui essência, pode se comunicar com o conceito de testemunha trabalhado por Giorgio Agamben. Em *O que resta de Auschwitz*, no texto “A testemunha”, Agamben (2008), escrevendo sobre os sobreviventes dos campos de concentração nazistas, afirma que um dos motivos que mantinha os prisioneiros na luta por sobrevivência era relatar sua experiência. Em outras palavras, tentavam sobreviver para fazer um testemunho, maneira pretendida para não permitir que os horrores do nazismo fossem esquecidos nem amenizados.

Nisso, Agamben vê em Primo Levi (o filósofo aborda em especial Primo Levi, autor de *É isto um homem?*, químico italiano que relata, nesta e em outras obras, sua experiência no campo de concentração) o exemplo da testemunha perfeita: trata-se, para o filósofo, de um indivíduo relatando a experiência a que fora obrigado a viver, um *superstes*, diferentemente de alguém que fala por outros, a terceira pessoa, ou *testis*. Agamben busca a etimologia da palavra “testemunha” para fazer a diferenciação entre os termos supracitados, declarando que Primo Levi não é uma terceira pessoa relatando uma experiência, mas sim aquele que a vivenciou. Nesse sentido, um *testis* seria aquele que se aproxima do julgamento que, segundo o autor, não tem em sua finalidade a verdade, mas o processo em si⁵², posto que ocupa um espaço de maior

⁵¹ “Se o próprio é exílio, sua dimensão de propriedade poderia denominar-se, talvez, ‘asilo’. [...] Porém, o asilo é o exílio como próprio: o asilo da hospitalidade, por exemplo, de que falava Cacciari. O asilo é o lugar de quem não pode ser preso (é o sentido do grego *ásylos*: aquele que não pode se converter em presa, em pilhagem). Pensar o exílio como asilo [...] é justamente pensar o exílio como constituindo por si mesmo a propriedade do próprio: em seu exílio, está o abrigo, não pode ser expropiado de seu abrigo” (NANCY, 1996, p. 38, tradução nossa).

⁵² Agamben escreve que é comum a confusão entre o jurídico e o ético (por exemplo, com relação à culpa) e que, por isso, a crença de que o julgamento de um crime seja o encerramento e o estabelecimento da justiça. O autor

neutralidade com relação a um *superstes*. Daí a se acrescentar mais um motivo para Levi não ser a terceira pessoa na posição do relato:

É evidente que Levi não é um terceiro; ele é, em todos os sentidos, um supérstite. Mas isso também significa que o seu testemunho não tem a ver com o estabelecimento dos fatos tendo em vista um processo (ele não é suficientemente neutro para tal, não é um *testis*). Em última análise, não é o julgamento que lhe importa - menos ainda o perdão. 'Eu nunca compareço como juiz'; eu não tenho autoridade de conceder o perdão... estou sem autoridade'. Aliás, parece que lhe interessa o que torna impossível o julgamento, a zona cinzenta em que as vítimas se tornam carrascos, e os carrascos, vítimas. (AGAMBEN, 2008, p. 27, grifo do autor).

No entanto, e aí pensamos a aproximação entre Agamben e Jean-Luc Nancy na questão da distância, mesmo uma testemunha perfeita, como seria o caso de Primo Levi, apresenta um testemunho incompleto. Há algo que falta, há algo que falha, os testemunhos se valem também pelo que é neles ausência:

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As 'verdadeiras' testemunhas, as 'testemunhas integrais' são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que 'tocaram o fundo', os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta [...]. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. (AGAMBEN, 2008, p. 43).

Nesse caso, um *superstes* é, ainda assim, um indivíduo incapaz de produzir um testemunho completo, posto que fala e relembra aqueles que desistiram (os *muçulmanos*, aqueles que não retornam do campo dado o impacto do trauma) ou que morreram no campo de concentração. Quer dizer, mesmo que o testemunho não seja necessariamente dado em terceira pessoa, *testis*, fala-se daqueles que não estão lá, daqueles que não poderão jamais falar. É, dessa maneira, uma ausência presente ou, melhor, uma presença ausente, irrecuperável a não ser pelos olhos daqueles que sobreviveram para testemunhar.

Então que tal testemunho se vale justamente pelo que nele falta, uma tentativa de recuperação do imemorável, indicação de um espaço agora ausente que, no entanto, deixa entrever rastros ou gestos. É nesse âmbito que Primo Levi vem a ser valorizado por Giorgio Agamben: segundo este, aquele fez o possível para alcançar o não-testemunho; alcançar o

cita os Processos de Nuremberg, julgamentos que sentenciaram a punição de uma parte das autoridades nazistas, e de como criou-se a impressão de que a questão estava resolvida e de que não era necessário falar mais sobre a barbárie, quando o ponto era justamente o contrário.

sentido daquilo que se tornou balbúcio, linguagem inarticulada ou sussurro⁵³ (relembrando Jean-Luc Nancy, é possível reafirmarmos que, ainda que insuficiente, a linguagem é um dos abrigos do sentido). Daí que

[...] em Auschwitz, ele [Levi] procurou de toda forma escutar o não testemunhado, captar sua palavra secreta: *mass-klo*, *mastiklo*. Talvez cada palavra, cada escritura nasce, nesse sentido, como testemunho. E, por isso mesmo, aquilo de que dá testemunho não pode ser já língua, já escritura: pode ser somente um não-testemunhado. Isso é o som que provém da lacuna, a não-língua que se fala sozinho, de que a língua responde, que nasce a língua. E sobre a natureza deste não-testemunhado, sobre a não-língua que é preciso interrogar-se. (AGAMBEN, 2008, p. 47, grifo do autor).

Desse modo, vemos aí colocada uma falha (não à maneira de desqualificar o testemunho, mas valorizando-o a partir disso). Aí se encontra, em nossa visão, o caráter de ausência do testemunho, potencializado na lacuna, na busca dos gestos e rastros deixados por aqueles que não puderam testemunhar. Esforço, em nosso ver, que pode ser relacionado à questão do *ex*, saída, para Jean-Luc Nancy (1996), no sentido de que isso impele certo tipo de movimento, posto que o indivíduo que testemunha precisa buscar o testemunho que falta. Algo que nos coloca a pensar no asilo do ser-no-mundo, *Dasein*, ou seja, no abrigo que só se alcança, ou só se chega, através da estranheza⁵⁴. Desse espaço que abordamos, seja no compartilhamento da estranheza ou na vivência do não-testemunhado, aí, ponderamos, uma dada ausência que nos coloca em igualdade.

De tudo isso, podemos depreender que a questão da falha por nós abordada não é um conceito dado, mas funciona através de cada gesto deixado pelos conceitos por nós trabalhados. Desse modo, pensamos que esse espaço de falha pode ser acessado na conjunção entre exílio, nomadismo e estranhamento. Questão esta que descamba nas obras literárias que escolhemos, e, aqui, só pode ser operacionalizada em conjunção com tais escrituras.

Assim, se há falha, consideramos que ela é permeada pelo movimento que as personagens depreendem em suas buscas, em suas dadas existências; se há falha, é através do esgarçamento da linguagem, na busca de dizer cada vez mais, que podemos percebê-la; finalmente, se há falha (na experiência, na vivência), é na percepção e na construção individual

⁵³ Agamben aborda dada experiência de Primo Levi no campo, em que este ouve uma criança, que não sabia falar, dizer repetidas vezes palavras como *mass-klo* ou *matisklo*, algo que ninguém lá era capaz compreender e que permaneceria como segredo.

⁵⁴ De outra maneira, isso também nos faz refletir o tipo de desapropriação absurda que os campos de concentração impuseram aos indivíduos que foram obrigados a passar por tal experiência. Vale a ressalva de, se nesses casos, dado tipo de exílio como abrigo seria possível, dado que aqueles que não retornaram do campo perderam tudo, inclusive a si mesmos.

do mundo, por tais seres, que podemos alocá-la. Portanto, defendemos que é através de tudo o que escrevemos, em diálogo direto com a literatura que estudamos, que podemos melhor definir e visualizar esse espaço de falha que aqui propomos.

3.1 Falhas e distâncias

Consideramos, em *A maçã no escuro*, que o esvaziamento que Martim provoca através de seu crime e conseqüente fuga o retira de sua humanidade: em seu ato, ele reflete que, para se afastar do reino dos homens, é preciso deixar de o sê-lo, mesmo que temporariamente. Ele acaba, conseqüentemente, por se afastar da linguagem, do convívio, das experiências. Sua relação com o corpo também muda, no modo de ouvir, caminhar, tatear. Para tal indivíduo, o apagamento do humano é o preço para o novo nascimento de um homem. Que poderá, então, novamente experimentar o mundo, não de acordo com o antigo reino dos homens, mas segundo seus próprios desejos. Mesmo, porém, o corpo de um novo homem cede às necessidades:

Sentado na cama, com a cabeça entre as mãos, Martim fechou os olhos rindo muito emocionado. Era a alegria. Sua alegria vinha de que ele estava com fome, e quando um homem tem fome ele se alegra. Afinal uma pessoa se mede pela sua fome — não existe outro modo de se calcular. E a verdade é que na encosta a grande carência lhe renascera. Era estranho que ele não tivesse comida mas que se rejubilasse com a fome. Com o coração batendo de grande fome, Martim se deitou. Ouvia seu coração pedir, e riu alto, bestial, desamparado (LISPECTOR, 1970, p. 116).

Nesse contexto, podemos ver que sentir fome era também uma forma de desejo, uma maneira de se medir o desejo, antes em baixa. E Martim passava a sentir fome do mundo, era agora um homem livre, com um abrigo e um trabalho. Assim as coisas se sucediam a ele, que perseguia o plano de atingir uma objetividade que lhe garantiria poder dizer que ele apenas *era* — como uma pedra é uma pedra ou uma cama é uma cama, por exemplo. Não teria, por conseguinte, a lembrança do passado, praticamente esquecido através das gerações, nem promessa de futuro minimamente palpável — essas conseqüências como frutos de seu crime e fuga:

Quanto a ele, ele não percebia nada. Quanto a ele, aguardava com paciente ansiedade pelo momento de terminar o trabalho.

Para ir — não ao terreno das plantas, não às vacas do curral — mas, com a incerta determinação de uma geléia viva, ir de novo à encosta para retomar cada dia o instante de sua formação do dia anterior. Onde ficava de pé, bastando-lhe estar de pé, sem saber o que fazer. Essa necessidade que uma pessoa tem de subir uma montanha — e olhar. Esse era o primeiro símbolo que ele tocara desde que saíra de casa: ‘subir uma montanha’. E neste obscuro ato ele se fecundava. Aquele lugar era um velho pensamento jamais formulado. Como se o pai de seu pai o tivesse aspirado. E como se da invenção de uma lenda antiga tivesse nascido aquela realidade. Aquele lugar já

lhe tinha acontecido antes, não importava quando, talvez apenas em promessa e em invenção (LISPECTOR, 1970, p. 119).

Desse modo, quase como uma alegoria, a estada de Martim na fazenda era permeada por símbolos, na reinvenção de algo que ele pensava já ter acontecido – aquela realidade. Defendemos que a experiência de Martim é realizada num espaço suspenso: não é nem presente, nem passado nem futuro, embora a tudo isso se remeta. Por exemplo, na tentativa de deixar para trás o antigo mundo, visto por ele como burocrático, ele fez um retorno a algo, provavelmente o início da criação do mundo que, no entanto, não parece ser outra coisa senão uma possibilidade de futuro, nos agenciamentos que ele engendra em seu processo de reterritorialização na fazenda.

Assim, ainda que a aparência seja a de habitação de uma interioridade, pensamos que é na saída e na exterioridade que Martim se fecunda. Não o vemos como um indivíduo que vai buscar em suas entranhas uma nova maneira de viver, mas justamente provoca uma saída em sua procura de quebra de seu antigo mundo. Saída não como movimento territorial, embora evidentemente ele faça esse percurso – em muitos casos Martim não sabe responder de que exatamente ele *saiu*⁵⁵.

Mas esse movimento que ele provoca sugere certo tipo de afastamento, pois acaba por destitui-lo da linguagem dos outros. Algo, inclusive, que era reforçado pela objetividade que ele queria atingir, de apenas ser aquilo que era. Além do mais, falar em nada lhe ajudaria – afinal, sob todos os efeitos, ainda era um fugitivo, e qualquer desconfiança sobre seu passado poderia levar em sua conseqüente prisão e enfrentamento de seu antigo mundo. Resta a ele portanto o silêncio, que constitui um dos panoramas da narrativa. Mesmo na presença de outros, Martim pouco fala, e usa esse distanciamento como ferramenta para situar o seu abrigo. Ainda que renovado através do crime, ele não se enganara: nenhum lugar seria totalmente seguro, e o único retorno realmente palpável era ao mundo das leis, que significava a derrota do herói que, ele pensava, havia se formado.

Era, então, um distanciamento que permitia a ele enxergar: nada era tão próximo que pudesse lhe ferir, posto que ele não permitiria, por boa parte de sua estada na fazenda, nenhuma aproximação; nem tão distante que pudesse desaparecer – como veremos a seguir, era ele o

⁵⁵ Podemos trazer à discussão, como exemplo de experiência contrária, *A toca*, de Franz Kafka, em que um animal roedor, temendo que predadores o atacassem, constrói um abrigo que se torna tão profundo que a sua interioridade abre alas a um novo e ainda mais profundo interior, que acaba por se tornar o novo exterior: na profundeza do esconderijo a indefinição se torna a nova ameaça, e assim o estado de vigilância se torna paranoico.

indivíduo que gostava de ir até a encosta olhar o horizonte. Desse modo que Ermelinda, encantada com uma nova existência masculina na fazenda, tenta alcançá-lo através de conversas diárias, mas ele permanece intocável: Martim se conservava num espaço em que o silêncio se confunde com o escuro, e fazia desse espaço a extensão de seu abrigo, a forma de seu novo início⁵⁶. E, se retomarmos diretamente as palavras de Jean-Luc Nancy (1996), na questão da existência como exílio (e, portanto, como abrigo), podemos refletir que Martim fazia desse espaço indefinido o seu lugar de verdadeiro abrigo, ou seja, seu exílio. Que acaba por potencializá-lo, ocupante de uma zona que, ao menos temporariamente, é inalcançável.

Nesse espaço, entretanto, Martim é pego em um paradoxo: falar demais poderia atrair demasiada atenção; de menos, desconfiança. Ainda assim, parecia-lhe preferível o silêncio, que ornava com a sua tentativa de objetividade. Também porque, como dito, ele se desacostumara a falar e perdera, em seu processo de adaptação, certa capacidade de articular a linguagem.

Considerado isso, seu prazer era ir para a encosta observar o horizonte. Talvez porque isso apresentava a ele os dois extremos: tanto a profundidade do que se esconde (para além do que se pode ver) quanto a distância do que se eleva no horizonte (apresentando-se uma oposição entre céu e terra). Lá ele podia observar o mundo, tendo a falsa sensação de que este lhe pertencia. Lá a extensão de sua estranheza se desfazia, e assim os pensamentos se esclareciam:

Martim não se indagou por que na encosta ele se completava tão bem, ficando ele próprio harmonioso — ininteligível mas harmonioso — enquanto olhava a imortalidade do campo. Por enquanto isso lhe bastava. Um homem que andou muito tem o direito de ter um prazer inexplicável, harmonia apenas, mesmo sem entender — por enquanto sem entender. Pois, com tranquila presunção, ele se dizia: “é cedo ainda”. Não era, porém, apenas presunção. É que agora ele aprendera a contar com o amadurecimento do tempo, assim como as vacas disso vivem taticamente. Ele agora parecia entender que não se podia brutalizar o tempo, e que o largo movimento deste era insubstituível por um movimento voluntário (LISPECTOR, 1970, p. 121).

Mas essa consciência do tempo, um sinal de seu processo de reterritorialização, mesmo que garantisse que ele aproveitasse o período em que ficava na encosta, não lhe assegurava que ele saberia o que fazer dali em diante: se era para ser herói de si mesmo, que ato o edificaria como tal? Se era um homem, o que de fato isso significava? Desta maneira, numa ponte com o

⁵⁶ Ailton Siqueira de Sousa Fonseca, refletindo que, na literatura de Lispector, existe por vezes uma tentativa de retorno ao início do mundo, pondera que o silêncio como forma de alcance a um espaço imemorial é temática abundante e que, especificamente “em *A maçã no escuro*, o silêncio é tema recorrente e espaço de experiência interna do personagem, Martim, que se inicia na linguagem muda das pedras, plantas, vacas e homens. O silêncio ecoa como um canto de *sereia* arrastando o *desconfiado*, o leitor, para o silêncio primordial do mundo que só pode ser escutado pela mudez ancestral que habita o homem. É no silêncio que o homem tenta reencontrar suas raízes e as origens imemorais do mundo” (2007, p. 57).

pensamento de Jean-Luc Nancy (1996), podemos afirmar que Martim permanecia sem conseguir responder à sua própria pergunta: “Martim já estava começando a se perturbar — ele era um homem, mas restava algo inquieto: que é que um homem faz?” (LISPECTOR, 1970, p. 122). Pergunta que, até onde ele havia chegado, permanecia sem resposta.

Por outro lado, se voltarmos nosso olhar para *O lustre*, podemos ponderar que há em Virgínia um movimento oposto e que igualmente a marca como um ato. Se Martim está empenhado em pensar o mínimo possível, na tentativa de ser objetivo (algo que, principalmente na fazenda, o coloca como um contemplador, quase à imagem de um ser estoico), Virgínia se esforça para, de alguma forma, compreender todas as coisas. Como marca inaugural do romance, somos apresentados a uma personagem que se empenha em descobrir o desconhecido, na busca daquilo que é, em sua experiência individual, mantido em segredo. E que, ela imagina, a permitirá, em caso de sucesso, o acesso a múltiplos sentidos, que ganharão significado a partir de sua percepção – que é a ferramenta que a permite alterar a realidade da narrativa.

É claro, em nossa perspectiva, pensamos que tanto a experiência de Virgínia quanto a de Martim resultam, em maior ou menor grau, em fracasso que, em nosso ver, aproxima tais personagens. Fracasso no sentido de que suas buscas permanecem incompletas, com Virgínia incapaz de agarrar uma permanente significação do mundo e Martim impossibilitado de manter longe de si seu antigo mundo. No entanto, pode-se arguir que essas tentativas e a insistência com que se agarram a seus propósitos os potencializa: nesses espaços desbravados e balizados (por eles), tanto Virgínia, que se livra do fascismo do irmão, quanto Martim, que por momentos alcança o novo mundo que ele almejava, retiram de suas falhas a pouca glória de suas vidas. Tanto assim que Martim, após ser preso, denunciado por Vitória, conclui:

Estaria ele por acaso descobrindo a pólvora? Mas talvez seja assim mesmo: todo homem tem que um dia descobrir a pólvora. Ou então não houve experiência. E seu fracasso? como se conciliar com o próprio fracasso? Bem, toda história de uma pessoa é a história de seu fracasso. Através do qual... Ele, aliás, não falhara totalmente. Porque eu fiz os outros, disse-se olhando os quatro homens. E do fundo do inferno, subia o amor. Nós que estamos doentes de amor. Mas alguém aceitaria jamais o modo como ele chegara a amar? oh as pessoas são tão exigentes! comem o pão e têm nojo dos que pegaram na massa crua, e devoram a carne mas não convidam o açougueiro; as pessoas pedem que se lhes esconda o processo. Só Deus não teria nojo de seu torto amor (LISPECTOR, 1970, p. 313).

Com isso, tocamos um ponto delicado do romance: Martim, para além da moral e da

ética, não sente culpa (muito menos a assume) por sua tentativa de assassinato⁵⁷. Ele considera estar além do bem e do mal ao refletir sobre o “amor” com que forjara os outros: em sua ânsia por objetividade, tentara fazer o mundo ser, definitivamente, o mundo (na esteira do pensamento de que, para algo existir, deveria haver o seu contrário). Assim, Martim se edificara em herói a partir de um crime e, aqui, sem que concordemos com isso, acabamos por escrever como um homem, a pretexto de uma renovação, tentara tirar a vida de sua esposa. É preciso, portanto, delicadeza para abordar dada estetização do horror, ainda que levemos em conta o campo amoral que é levantado a partir da visão de Martim.

De outro modo, com relação a Virgínia, de que maneira ela se vê livre do fascismo do irmão? E de que maneira o reconhecimento de seu exílio torna-se a ela um auxílio? Nessa perspectiva, pensamos que é justamente nesse espaço que ela se liberta: ora quando encara o escuro do porão, ora quando tenta ver o mundo e suas nuances através de seus sentidos, mesmo que esse processo seja incompleto. Consideramos que seja isso uma espécie de exílio que faz mover, força nômade que se utiliza de constantes processos de desterritorialização (e, posteriormente, de reterritorialização, se retomarmos os pontos do nomadismo considerados por Deleuze e Guattari(1997)) para continuar: se não há escapatória, e isso tanto Martim quanto Virgínia parecem pensar por breves momentos, então que o estranhamento os leve adiante; se o corpo subsiste num espaço estranho, então que provoque mútuo estranhamento.

Virgínia parece confortável nesse interior exteriorizado, no encontro com dado espaço nulo (como parece ser sua vida adulta, de maneira geral). Por isso, reiteramos, a importância do episódio da Sociedade das Sombras, em que ela se tranca no porão a mando de Daniel. Mesmo que por instantes e somente para ela mesma, Virgínia conseguira subverter seu mundo, observando de perto o segredo “das coisas” – ainda que reconhecesse sua própria falha jazendo naquilo que é inalcançável, que era, nesse caso, a impossibilidade de chegar a um sentido perene e absoluto para o mundo. Igualmente, a partir do reconhecimento dessa incompletude, ela é capaz de tornar sua experiência uma coisa também inalcançável:

O que existira na sua vida era um poder indistinto e infinito, realmente infinito e esgazeado. Mas nunca poderia ter demonstrado a existência daquele poder como seria difícil provar que tinha vontade de continuar, que a cor da rosa lhe agradava, que sentia força, que estava ligada à pedra do jardim. O que existira na sua vida, intocado e jamais vivido, erguera-a pelo mundo como a bolha que sobe. Mas logo após a

⁵⁷ Isso, inserido no contexto atual, torna-se ainda mais delicado, considerando-se a questão do feminicídio; por outro lado, possibilita, também, um debate acerca da estetização da barbárie: pode o cruel ser retratado de forma bela? Podemos citar duas obras que assim o fazem: a primeira, *O olho mais azul*, de Toni Morrison, e *Carmen*, ópera de Georges Bizet, também interpretada, no Brasil, pelo grupo de balé do Teatro Guaíra; esta é uma ópera que, inclusive, traz a questão do feminicídio.

realização de algum ato — ter um dia olhado mais uma vez o céu? ter espiado o homem que andava? ter entrado na Sociedade das Sombras? ou após um simples instante quieto? — depois da realização de algum ato impossível de se conter, fatal e misterioso, de repente ela só poderia dagora em diante isto ou aquilo e cessara o seu poder... Daí em diante conseguiria nomear o que podia e essa capacidade em vez de lhe dar a certeza de maior força assegurava-lhe de um modo inexplicável **uma queda e uma perda**. Antes seu movimento de vida mais seguro fora desinteressado, ela percebia coisas que jamais iria usar, uma folha caindo interceptaria o caminho iniciado, o vento desmanchava para sempre seus pensamentos. Depois da Sociedade das Sombras porém **ela roubaria de cada olhar seu valor para si mesma** e bonito seria aquilo de que seu corpo tivesse sede e fome; ela tomara um partido (LISPECTOR, 1882, p. 50, grifo nosso).

Tratava-se de uma experiência individual e solitária, um tipo de poder íntimo que faltava a Martim, indivíduo pobre em linguagem que penava a criar o seu novo mundo. A passagem acima, aliás, é também a que abre alas para a vida adulta de Virgínia, em que ela namora Vicente e permanece, na maior parte do tempo, em uma cidade urbanizada. A linguagem, ao contrário de romances como *A cidade sitiada*, permanece inflada, recheada de adjetivos. A protagonista, que agora desejava mais, procurava maneiras de ter mais linguagem, aparentemente um modo de ver melhor o mundo (por sinal, esse aumento de desejo é um ponto que parece indicar uma perda parcial em sua capacidade de ressignificar aquilo que existia, seu então “poder solitário” durante a infância).

É significativo que na cronologia da narrativa seu último ato como criança (mesmo que sua infância não acabe ali) seja mais um cumprimento de uma ordem vinda da Sociedade das Sombras, isto é, falar a seu pai que Esmeralda se encontrava com um homem nos jardins de Granja Quieta. E que isso a possibilite a, mais uma vez, vencer e criar independência sobre Daniel, mesmo que tal vitória venha de um ato vil e que a leve a um novo fracasso, como ela reflete a despeito de sua denúncia:

Sentiu-se sorrindo, levou os dedos aos lábios porém estes conservavam-se cerrados e estreitos e o sorriso fora apenas um pensamento. Um pensamento na alegria mas que a fazia sorrir: **sua bondade não impedia sua maldade, sua bondade não impedia sua maldade**. Ela cometeria um ato corrupto e vil. Nunca no entanto lhe parecera ter agido tão livremente e com tanta frescura de desejo. Precisava enxergar-se ao espelho, sim, sim, pensou com urgência e esperança. Pressentia que o quarto de hóspedes seria alcançado sem que ninguém a visse. Atravessou o corredor rapidamente, os passos dos pés nus abafados pelo tapete púrpura, o coração batendo violento e pálido. (LISPECTOR, 1982, p. 50, grifo nosso).

Diante do relato que fizera a seu pai, se considerarmos as categorias de testemunha empregadas por Giorgio Agamben, podemos afirmar que Virgínia se comportou como uma *testes*, a terceira pessoa. Mais do que isso: tal qual Martim, ela não se importava que seu ato não fosse nobre, pois residia ali um objetivo (embora tais personagens tendam a se distanciar,

existem detalhes que os colocam em pé de igualdade). Virgínia, que tantas vezes fora a oprimida, ora pelo rigor do pai, ora pelo fascismo do irmão, colocava-se agora em posição de oprimir.

Nesse sentido, têm culpa os soldados que cumpriram ordens do comando Nazista? Tinha culpa Virgínia por, apesar de cumprir a ordem da Sociedade das Sombras, causar o mal à sua irmã no ato de denunciá-la? Não aos seus olhos, como reflete. Sua bondade não parecia interferir em sua maldade, e vice-versa. E assim ela entra em uma espécie de zona cinzenta, que é o espaço que Giorgio Agamben, a partir de Primo Levi, se utiliza para abordar o campo de concentração em Auschwitz. Nessa zona indeterminada, os massacrados são capazes de massacrar, por exemplo, fazendo parte da *Sonderkommando*, grupo de judeus que ficava encarregado de fiscalizar, punir e inclusive carregar corpos de seus companheiros mortos. E, com intensidade reduzida, também Virgínia passava a comungar de lógica similar, ao entregar a própria irmã.

Para além dessa questão do bem e do mal que percorre a zona cinzenta, que Primo Levi, como bem lembra Agamben, pauta como espaço *aquém* do bem e do mal, onde é impossível existir a figura do super-homem, de Nietzsche, Giorgio Agamben ressalta um acontecimento aparentemente sem importância e, no entanto, marcante presenciado por Levi em Auschwitz. Trata-se de uma partida de futebol, em meio ao cárcere, entre representantes da SS e dos judeus da *Sonderkommando*. A partida pode passar a impressão de normalidade e fim da barbárie, mas é justamente o contrário, representa a banalidade do mal. É uma partida, escreve o filósofo italiano, que não terminou, e que acaba por torturar ainda mais os prisioneiros do campo. Como é possível, pondera Levi, que uma partida jogada nas portas do inferno tenha tanto ar de normalidade? Assim,

Ela é o emblema perfeito e eterno da ‘zona cinzenta’ que não conhece tempo e está em todos os lugares. Dela provêm a angústia e a vergonha dos sobreviventes, ‘a angústia – inscrita em cada qual – do *tòhuvavòhu*, do universo deserto e vazio, esmagado sob o espírito de Deus, mas do qual o espírito do homem está ausente: ainda não nascido ou já extinto’ (AGAMBEN, 2008, p. 35, grifo do autor).

Onde *tòhuvavòhu* significa a situação em que a terra se encontra após ser criada por Deus: sem forma e vazia. Desta maneira que a banalidade do mal e a normalização da crueldade apagam o homem de sua humanidade, e o impedem, também, de lembrar, podemos refletir a partir da imagem colocada por Agamben. Pensamos, aliás, que essa questão ainda não se encerrou. Basta olharmos para o número crescente de revisionismos que determinados grupos,

notadamente de ultra-direita, perpetraram, um deles sendo o de que o nazismo seja de esquerda ou que o holocausto nunca aconteceu⁵⁸; ou a caça a fantasmas de um comunismo inexistente; ou, especialmente no Brasil, o ataque à universidade e ao conhecimento científico. O espaço de irresponsabilidade, a zona cinzenta, aquela partida de futebol, isso ainda perdura.

Então, se retomarmos a *O lustre*, para além da responsabilidade e da culpa, podemos ponderar que tanto Virgínia quanto Martim se conservam num dado espaço aquém do bem e do mal, guardadas as devidas proporções: Martim por tentar assassinar a esposa; Virgínia por denunciar a irmã; ambos portando uma irresponsabilidade, ou amoralidade, sobre seus atos. É claro, em proporção, nenhum dos dois atos se compara à crueldade de um campo de concentração. Mas talvez seja justamente aí o espaço mais difícil de se identificar a zona cinzenta: nessa subversão a Nietzsche (como escreve Agamben, é Primo Levi que a identifica), em que se torna impossível achar o Super-homem, facilmente o oprimido pode se tornar o opressor. E, desse modo, o bem e o mal acabam se tornando categorias morais e a culpa e a responsabilidade, reflete Agamben a partir de Baruch de Spinoza, passam a importar como categorias do Direito, não da Ética: “a ética é a esfera que não conhece culpa nem responsabilidade: ela é, como o sabia Spinoza, a doutrina da vida feliz” (AGAMBEN, 2008, p. 33). Ao direito, portanto, se incumbem tais categorias, que passam a importar como processo, como julgamento, e não como verdade ou justiça. Deixa-se de interessar, então, segundo tais considerações, o malefício do ato, mas a felicidade, e é assim que Virgínia se sente, esta a micro zona de irresponsabilidade em que ela se encontra:

Assim pois lá estava ela. O rosto um instante como eterno, a carne piedosamente mortal. Lá estava ela, pois, os olhos inocentes espiando de dentro da própria degradação. E enquanto isso seria inútil deter o que sucedia ao redor. E dentro dela seria inútil tentar acordar a compreensão de seu corpo vivendo na tarde longamente tensa. Jamais saberia repetir o que pensava e o que sentia ocorria-lhe evanescente, leve e brilhante, tão imaterial e fugaz que ela não poderia parar em algum pensamento. Surpreendida, intimidada com sua própria ignorância ao lado de uma certeza imóvel, ela pairava um instante, interrompia o movimento de sua vida e olhava-se ao espelho: **aquela figura exprimindo alguma coisa sem riso angustiosamente muda e tão em si mesma que o seu sentido jamais poderia ser captado** (LISPECTOR, 1982, p. 50, grifo nosso).

Nesta execução, Virgínia passa a conservar no corpo a caracterização do ato, de tal maneira que isso a envolve em segredo: apesar da felicidade que sentira ao denunciar a irmã, ela acabara por se afastar de sua própria humanidade. Ou melhor, mais do que um afastamento,

⁵⁸ Por exemplo, podemos ver na seguinte matéria da BBC (<https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-44897985>), em que negacionistas afirmam que a Alemanha nazista nunca chegou ao ponto de aniquilar sistematicamente o povo judeu.

podemos ver um apagamento, onde mesmo sua imagem no espelho, que supostamente exprimiria alguma coisa, acaba por se borrar. Além disso, a questão de Virgínia parece ser a de também, além de encontrar sentido no mundo, definir a si mesma nesse espaço aparentemente identificável, que se borra a cada instante em uma espécie de zona cinzenta.

Este é, igualmente, um espaço onde a linguagem, múltipla de sentidos, vem a se perder. Como podemos ver na citação acima, Virgínia não sabia repetir seus pensamentos, e o que sentia lhe era fugaz, não existindo, assim, uma perenidade em suas percepções (esta leitura dialoga com a questão de perda de linguagem indicada entre a passagem de sua infância para a vida adulta). Excesso tal que se torna, com o passar do tempo, intraduzível, linguagem que confunde e já não alcança o real: para ela, algo verde não era somente verde, mas alcançar a totalidade do algo, *it* inesgotável, ou mesmo esgotar a totalidade das coisas e dos objetos, passaria a ser gradativamente mais difícil.

Desse excesso que produz perda, posto que dificulta o acesso de Virgínia ao mundo sensível que ela procura, os sentidos passam a se conservar como segredos a ela inacessíveis. Quase como o murmúrio que Primo Levi ouviu e tentou atribuir sentido, ela busca o entendimento das coisas, mas isso se apresenta, ponderamos, como algo intestemunhado, ou seja, como aquilo que se tornou lacuna e deixou de ser recuperável, a não ser por rastros. Nesse sentido, essa busca, tão cara a Virgínia durante toda a narrativa, vai sendo permeada por tentativas falhas. Daí a possibilidade de lembrarmos o pensamento de Martim, iluminação incomum a alguém que tenta trilhar o caminho oposto de Virgínia (mas que acaba por igualmente se encontrar numa zona de irresponsabilidade⁵⁹): talvez a história de um homem fosse a história de seu fracasso (p. 110).

Essa experiência permeada por falhas e lacunas acaba, no entanto, por beneficiar a ambos. Em seus caminhos – que aqui sugerimos como exílio, na esteira do pensamento de Jean-Luc Nancy (1996) –, fazem surgir, a partir de suas derrotas, pequenas vitórias. Por momentos Martim convenceu a si mesmo de que se tornara um herói, e isso vinha com a formação de um novo homem; Virgínia por instantes, incomunicáveis em palavras, alcançou compreensões sensíveis sobre o mundo e as coisas, e, a partir da insistência e da obediência, livrou-se daqueles que a dominavam: abandona Granja Quieta, Daniel; também seu namorado, Vicente, ela deixa para trás; esquece inclusive o lustre, símbolo do mistério que a acompanhava no casarão. Em

⁵⁹ Ainda que ambos os personagens não se igualem, se valem de atos vis para alcançar seus objetivos. É claro, há em Virgínia uma inocência quase inexistente em Martim e talvez, justamente por isso, ela se valha de atos contraditórios ao seu comportamento (por exemplo, em determinado momento, mesmo tendo dinheiro, ela rouba comida). Assim, essa inocência de Virgínia não deixa de transparecer, por instantes, traços de amoralidade.

nossa visão, trata-se do abandono daquela que reconheceu, mesmo na inocência, o seu próprio exílio e a vinda de uma nova vida:

[...] decair e reerguer-se era irremediável. Cessara para sempre o perigo. Subitamente pareciam ter-se esgotado as palavras de que ela vivera na infância e ela não encontrava outras. Moveu-se com cuidado. Experimentava uma inquieta sensação de arrependimento de estar vivendo aquele momento, de ser quase uma moça e de ser aquela a quem acontecia o instante – parecia sentir que de uma profunda liberdade intocável poderia tirar força para não se permitir (LISPECTOR, 1982, p. 62).

Tirava, assim, de uma vida de percepções o alimento necessário para percorrer uma nova jornada. E buscava através da linguagem, ainda insuficiente, uma tradução possível de seu corpo em contato com a realidade de uma cidade maior, onde tudo parecia maior, inclusive a solidão e o estranhamento; que viria a ser, simbolicamente, o que justamente a manteria em vigília, acordada.

Vemos isso como a forma de um exílio pungente, que desbrava, que intensifica, que desterritorializa o espaço e o corpo para posteriormente reterritorializá-los, sendo que essa nova territorialização não parece, a exemplo das experiências de Virgínia, levar ao mesmo lugar. Procura, desse modo, que se torna intensiva, no sentido de que não percorre necessariamente o território como morada possível, mas se sustenta nele enquanto coisa incessante. Pois, ponderamos, a busca de Virgínia não ocorre em seu interior; ao contrário, aponta para o exterior em uma tentativa de união desses dois polos.

Nesse sentido, pensamos que essa experiência ocorre em exílio. Não como expatriação territorial, mas como procura que indica constantemente um espaço que está fora. Daí o nosso interesse em trabalhar, aqui, o conceito de exílio de Jean-Luc Nancy (1996). Como abordado, tal questão é pautada como saída, *ex*, que encontra, na existência, um espaço sobre o qual alguém não pode ser desapropriado: o seu exílio, o seu abrigo. Além do mais, Virgínia vê na linguagem o abrigo maior do sentido; e sua experiência com o mundo, dado esse exercício de linguagem, é algo que se torna intransferível, justamente sua vitória individual sobre os outros. Dessa forma, associamos os conceitos de Deleuze e Guattari (1997) e Jean-Luc Nancy e pautamos a experiência de Virgínia como um exílio nômade, que ocorre em devir constante⁶⁰.

⁶⁰ Mas, no questionamento de um possível devir, aquilo que vem a se tornar nunca está completo, o objeto final parece sempre inexistente. Quem olhou o ovo, na mirada do conto de Clarice, pode dizer que viu o ovo? Não parece haver essência, seja em Virgínia ou Martim, assim como Jean-Luc Nancy nega o corpo como essência: isso não é um receptáculo da alma, mas projeção do indivíduo que pode ser visto e dificilmente ser alcançado. Nesse sentido, pode alguém vivenciar a experiência de outros olhos? Ver o ovo é tarefa particular e irreduzível, ver o ovo é testemunhar o segredo, se consideramos a escritura de Lispector: também G.H. testemunha o corpo da barata, acessando o núcleo da vida.

Dessa maneira, vemos em Virgínia a personagem que se esforça desde criança a testemunhar o mundo; que demonstra, por momentos, ter ciência de que é um ser intraduzível; que seu corpo é a projeção de sua estranheza; e que não há nada pronto nem será possível alcançar tal feito. Ao mesmo tempo, igualmente o espaço que torna possível a ela alcançar uma compreensão das coisas acaba por dificultar o seu contato com outras pessoas: parece existir uma comunidade de estranheza e uma tolerância da civilidade, como podemos ver em determinada situação, em que Virgínia, por namorar Vicente, é convidada a um jantar:

Abriu-se mais uma vez a porta e Maria Clara entrou.
Os móveis tornavam-se inteligíveis, a disposição da sala esverdeada sacudiu-se sob a luz, um jarro de flores começou – mesmo os que permaneciam sentados moviam-se em sua direção. O que a deixava difícil era a parte cristalina de seu corpo: seus olhos, sua saliva, seus cabelos, seus dentes e secas unhas que cintilavam e isolavam (LISPECTOR, 1982, p. 76).

Essas experiências de silêncio acabam por inundar o romance, que transborda em linguagem, sendo essa a maneira de descrevê-lo. Aliás, com relação a Virgínia, pode-se afirmar que essa barreira que a coloca em distância se faz presente desde Granja Quieta, acentuando-se na cidade grande, em que, por exemplo, mesmo Vicente ela se recusa a ver; ou quando decide morar com duas de suas tias, que a exploram – algo que faz com que ela rapidamente abandone esse lugar. Mas não vemos isso meramente como um olhar intimista: da mesma forma que a estranheza é compartilhada, encontrando potência no fora, Virgínia circunda esse espaço. Pensamos ela quase como uma continuação do quadro emoldurado na parede (na aproximação do pensamento do fora, aqui apresentado através da reflexão de Gilles Deleuze, em *O pensamento nômade* (1985), que sugere que dado quadro é a continuação do que está fora). Trata-se, assim, de um movimento não visto, e tanto ela quanto o romance – nisso a linguagem, a narrativa, o narrado – constituem e potencializam esse espaço do fora⁶¹.

Por outro lado, retomando a discussão sobre *A maçã no escuro*, podemos ver a reflexão de Gabriela Lírio Gurgel, que considera que Martim, ao matar a linguagem, acaba por vivenciar o reconhecimento de novos campos, experimentando sentimentos como silêncio e ausência:

⁶¹ Nesse sentido, a experiência de leitura pode ser vista, aqui, como um mergulho no interior de algo exteriorizado (ou também, como escreve Ailton S. S. Fonseca (2007), como ouvir o canto da sereia, e por essa voz ser atraído). A percepção da literatura em Lispector, então, pode ser entendida como olhar para aquilo que se encontra ausente, seja por falha ou por distância, e que, ainda assim, continua a atrair – seja a partir da fala de Agamben sobre a testemunha; ou sobre o primeiro momento da palavra “existência”, *ex*, onde deixa de importar a estância ou instância, passando a valer justamente o lado de fora. Assim, reiteramos que exílio e nomadismo não são, nessa discussão, colocações distintas, mas conceitos que se complementam.

De agora em diante, era um inocente, como um pária sem destino, sem letra, sem prenúncio de nada, aguardando a revelação em algum tempo futuro, não premeditado. O retorno à própria coisa – ao âmago desavisado que repentinamente é apreendido por um instante e que, no instante seguinte, pulsa em outro espaço, em outra veia – trazia uma sensação de recolhimento, banimento, altamente satisfatória. Não se devia nada, não se era nada ainda, não se dominava nada. Só pulsão ao som do silêncio pouco preenchido, talvez pelo vício de pensar, talvez pela insistência em se esquecer (2001, p. 13).

Martim pode ser visto, também nesse sentido, como oposto de Virgínia. Ao tentar cortar os excessos, ao tentar controlar o que inunda e turva os olhos de um sentido inabalável, ele retorna a um estado onde não devia nada justamente porque tudo se apresentava como nulidade. Sua tentativa de retorno é, assim, voltar a um ponto anterior à humanidade, onde não haveria culpa nem obrigações do ser, e ele seria o primeiro homem, o que lhe garantiria poder criar uma nova linguagem.

Ou que então lhe daria autonomia para procurar a palavra no escuro, continua Gabriela Gurgel, ou seja, a palavra capaz de superar a própria linguagem, de solucionar o problema da falta de sentido ou de seus excessos (Benjamin Moser (2009), abordando a mesma perspectiva, se refere a isso como “a palavra que tem luz própria”). Pode-se considerar que esse é um objetivo que atravessa a literatura de Lispector, desde G.H, a Virgínia, à percepção do ovo, da tela em *Água viva*, ou no drama da linguagem de *A hora da estrela*: são, nesse sentido, “personagens que verbalizam o que não tem verbo, falando do que nada sabem, pintando com palavras possíveis retratos de eternidade, sombras de um espelho [...]” (GURGEL, 2001, p. 15).

Isso é algo que revela, ponderamos, sucessivos fracassos. Seja pela tentativa de superar a linguagem, seja pela consciência de sua insuficiência, seja pela falta ou pelo excesso. Desse modo, Gabriela Gurgel, ao seguir esses rastros, chega às entranhas de Martim ao mostrar o homem que quer se desvencilhar do nome, do retrato, enfim, para alcançar o indizível⁶², forma

⁶² Pela coisa indizível, pensamos em confluência a Gabriela Gurgel, Martim, até o fim da narrativa, se vê como a maçã no escuro, como forma do *it*, a palavra que não precisa de luz porque já não requer tradução; do ser que alcança em si o próprio desejo, embora isso não se dê de forma imediata – ainda que isso perdure por instantes: “O processo criador de Martim – a arte se fazendo em vida e vice-versa – exige-lhe, ironicamente, o desvencilhar do próprio nome, um exercício de impessoalidade vivenciado com dor, angústia e uma necessidade premente de objetivar os fatos [...]. A elaboração acompanha o ritmo frágil de envelhecimento, a paciência que as rugas têm em cavar espaços na pele, aprofundando-se, aos poucos, em camadas; as entranhas descobertas a olho nu. Cada buraco uma zona de intensidades, linhas contínuas e descontínuas lançadas em mil direções, muitas vezes, invisíveis. Qual seria, em verdade, um limite possível neste estágio para Martim? ‘*Ver o passarinho cantando seria o limite de sua intuição?*’ (p. 135), ‘*... que faço de um passarinho cantando?*’ (p. 135). Ele mesmo uma só pergunta que não é passível de resposta e que, por isso, permanece em movimento. Ser uma pergunta, um ponto aberto para o espaço, uma indefinição de sujeito é saber sobre o desejo que, ao final, quase devorando a maçã no escuro de si mesmo, descobre-se ‘*... que somos, nós que somos o desejo*’” (p. 310) (GURGEL, 2001, p. 18, grifo do autor).

de se pensar em não ser nada senão atos (como ele considera em sua tentativa de objetividade).

Nesse âmago onde tudo parece falhar, consideramos que a maçã no escuro, fruto do pecado original, onde tudo se inicia, prova-se uma impossibilidade a Martim. A não ser aos avessos, onde para alcançar deixa de ser preciso o retorno ou o toque; a não ser pelo desespero; a não ser pela desistência, que já pode ser avistada, e então é preciso recorrer e aceitar a Deus, o mesmo que ele criara em seu novo mundo:

E esse homem, com o grande respeito do medo, diria ‘sim’, mesmo sabendo com vergonha que este seria o seu maior crime talvez: porque havia uma falta essencial de direito de achar tudo isso belo e fatal, havia uma falta essencial de direito de um homem se agregar à divindade – até que ponto um homem tinha o direito de ser divino e dizer sim? (LISPECTOR, 1970, p. 172).

Pautamos, assim, a transformação de Martim em seu próprio desejo como sua vitória sobre a “história de seu fracasso”. Ele que escolhera não ser nada e que, dentro da familiaridade possível do mundo, tornara-se um estrangeiro sem linguagem, que pouco contato tinha com Vitória ou Ermelinda⁶³. Novamente, pela força de seu exílio, perpetrado pela sua saída, amplificado na desterritorialização, não da terra ou dos outros, mas sobre aquilo que ainda o configurava como homem.

A relação de Martim com o indizível, aliás, também o coloca impossibilitado de relatar sua experiência (aqui mais como possibilidade que como vontade, pois ele parecia, na maior parte do tempo, confortável em não falar): ao perder a linguagem, também perde a capacidade de dizer, e ainda mais, narrar. Mas, ao contrário daqueles chamados de *Musselman* nos campos de concentração, os que não podem ser retornados por já terem desistido, a incapacidade de Martim em tocar o segredo decorre justamente de seu recomeço. Ao perder a linguagem dos outros, sua fala se torna um murmúrio, não acessível, embora ele esteja consciente disso. Isso pode ser visto como algo que o coloca em posição de fingir burrice, também um método para disfarçar o seu contentamento com a revolta que causara quando tentara assassinar sua esposa.

⁶³ Aliás, a condição das mulheres ali pode ser vista como um exílio em esquecimento – Vitória viera para a fazenda após o falecimento de seu pai, passando a controlar o local com mão de ferro (e então tivera que receber Ermelinda, que, por sua simplicidade e também estado de abandono, tornara tal convivência ainda mais insuportável). Tratam-se de existências em silêncio e nulidade, onde a vida se torna passiva e o medo (da vida, da morte, do contato) supera o desejo de mover-se. Isso fica visível em um longo diálogo que Vitória tem com Martim (que ainda não sabia que ela o havia denunciado por considerá-lo suspeito): “– Foi uma questão de aprender que não se vai diretamente, disse então conciliadora. E aprendi isso sozinha. Sempre sozinha, acrescentou com alguma simplicidade. – Por que a senhora nunca se lembrou de pedir ajuda de alguém? Perguntou ele chateado, sem saber bem o que estava a dizer. – O senhor não compreende, disse ela de novo irritada, que eu não posso pedir? Por que preciso tanto que ninguém pode me dar? O senhor então não vê que eu pediria mais do que poderiam me dar?” (1970, p. 209).

Assim, ele, desta vez por falsear o próprio silêncio, torna-se impossibilitado de alcançar a mais simples palavra:

Como ponto de partida, criava para si uma atitude de pasmo, tornava-se indefeso, sem nenhuma arma na mão; ele que não queria sequer usar instrumentos; queria ser o seu próprio instrumento, e de mãos nuas. Porque, afinal, cometera um crime para ficar exposto.

Mas se essa tentativa de inocência o levava a uma objetividade, era à objetividade de uma vaca: sem palavras. E ele era um homem que precisava de palavras (LISPECTOR, 1970, p. 113).

Embora precisasse de palavras para solidificar seu novo espaço, isso dele se distancia. Se tivera sucesso em reinventar o mundo, era, por ora, um lugar sem palavras. Um mundo sem linguagem e indescritível a não ser por sensações. Desse modo, Martim fica refém da procura do que agora se tornou indizível: o ponto em que já não é possível retornar, em que a palavra está perdida ou inexistente: “tudo estivera tão perfeito e tão quase humano que ele dissera a si mesmo: fala! e só faltara a palavra” (LISPECTOR, 1970, p. 113-114).

Desse novo espaço, destituído de palavras, pois destruído por aquele que queria ser herói, a falta mesma de linguagem provoca a quebra de nuances. Por exemplo, o verde das ervas se tornara violento demais para que seus olhos pudessem traduzir; ele mesmo só poderia ser visto, agora, a distância, do contrário seria grande demais ou invisível (p. 114). Mas é também nessa instância onde o que falta é o que se faz comunicante ou presente: o segredo assim o é em estado de ausência (invoquemos novamente as considerações de Giorgio Agamben (2007)); está escondido, mas não deixa de anunciar sua presença:

Ninguém saberia como se comunicara aos outros a muda vigilância de Martim, pois ele continuava a trabalhar calmo com o mesmo rosto que nada dizia, e seus olhos tinham a expressão que os olhos têm quando a boca está amordaçada. No entanto parecia ter se estabelecido um prazo depois do qual tudo seria impossível. A comunicação de sua intensidade talvez se fizesse pela pancada mais profunda de seu martelo ou talvez pelo seu andar de botas duras ou pelos seus súbitos desaparecimentos - procuravam-no e não o achavam mas, antes que a inquietação de sua ausência se tornasse maior, ele aparecia tranquilo como se viesse de parte nenhuma (LISPECTOR, 1970, p. 115).

Nesse ponto de vista, onde toda palavra parece trazer consigo certo perigo, arriscamos a afirmar que Martim vem a ser aquele que fica intestemunhado, ou seja, aquele não pode ser acessado. Seja em razão de sua completa distância na fazenda de Vitória, seja porque ele mesmo se constituiu em ausência ao desterritorializar o seu próprio mundo. Martim, nesse sentido, torna-se uma fronteira intransponível. Sua falta pode ser vista, portanto, como a marca de seu

ato, essa ação em distância como gesto que permanece⁶⁴.

Assim, aquilo que está indisponível também se estende ao escrito, com Martim incapaz de escrever. Primeiramente, se torna incapaz de escrever sobre seus pensamentos ou sobre as tarefas na fazenda – esta foi a ideia que ele teve certa noite. No entanto, muito embora ele esperasse que isso o ajudasse, tal ato acaba por ser um desastre:

Foi com ligeira surpresa que seu pensamento se provou tão rude quanto os dedos engrossados que seguravam o lápis. Para começo de conversa, o lápis lhe pareceu delicado demais para a sua resolução, que também esta fora decidida demais [...]. Mas na meia escuridão do depósito, e sem a vantagem da embriaguez da tarde, o homem parecia ter desapontadamente perdido o sentido do que queria anotar. E hesitava, mordida a ponta do lápis como um lavrador embaraçado por ter que transformar o crescimento do trigo em algarismos. De novo virou o lápis, duvidava e de novo duvidava, com um respeito inesperado pela palavra escrita (LISPECTOR, 1970, 131).

No desajustamento do mundo, vemos Martim como alguém que se tornou o desajustado. E que perdeu os (muitos) sentidos da palavra quando destruiu o mundo para reconstruí-lo em nova linguagem: se antes era o excesso o incômodo, agora Martim fora destituído da nuance. Mesmo que, em seus pensamentos, desejasse que algo amarelo fosse essencialmente amarelo, a inexistência do diferente agora tornava o mundo um lugar violento para as percepções. E desse modo ele acabava por se distanciar da linguagem e tornava-se incapaz dar um testemunho de sua própria experiência: era quase como se o papel, branco e vazio, que Martim encarava, tivesse se tornado a extensão daquele ser. Portanto se, por essa perspectiva de exílio, o retorno é impossível, ao menos parece haver algo para lembrá-lo disso, sugerindo com frequência que ele era incapaz de responder a si mesmo: “que é que um homem faz?” (p. 122).

Isso decorre, também, porque Martim temia se tornar definitivo ao fixar a palavra no papel. Para ele a linguagem tinha uma intensidade inalcançável pelo pensamento: faltava-lhe agora algo mais íntimo, praticamente independente do mundo, e que ele não conseguia achar em si mesmo – se a linguagem do mundo era burocrática, ele criara uma nova, mas esta era também insuficiente.

Parecia-lhe que aquilo que lançasse no papel ficaria definitivo, ele não teve o desplante de rabiscar a primeira palavra. Tinha a impressão defensiva de que, mal escrevesse a primeira, e seria tarde demais. Tão desleal era a potência da mais simples palavra sobre o mais vasto dos pensamentos. Na realidade o pensamento daquele homem era apenas vasto, o que não o tornava muito utilizável. No entanto parece que

⁶⁴ Consideramos, novamente, os escritos de Giorgio Agamben (2007), que pensa, em “O autor como gesto”, (a partir da formulação de Samuel Beckett sobre a morte do autor, o pensador italiano se indaga a respeito da contradição: se o autor está morto, então quem fala? Assim, o autor é fala em ausência), que, nesse espaço em que se encontra o autor moderno, há sempre um gesto que sinaliza a presença do autor, mesmo que em ausência.

ele sentia uma curiosa repulsa em concretizá-lo, e até um pouco ofendido como se lhe fizessem proposta dúbria.

De novo dispôs-me bravamente a começar e umedeceu com a língua a ponta do lápis. E desinchado, de óculos, tudo o que lhe parecera pronto a ser dito evaporara-se, agora que queria dizê-lo. Aquilo que enchera com realidade os seus dias reduzia-se a nada diante do ultimato de dizer. Como se via, aquele homem não era um realizador, e como tantos outros, só sentia a intenção, da qual o inferno está repleto. Mas para escrever estava nu como se não lhe tivesse sido permitido levar nada consigo. **Nem mesmo a própria experiência** (LISPECTOR, 1970, p. 131-132, grifo nosso).

Desse modo, Martim fica impossibilitado de acessar a própria experiência, a única coisa que ele possuía. Como se a linguagem criasse uma nova barreira com o real e nada inteligível pudesse ser dito. Assim, podemos ver nisso o retrato de um homem nu em experiência, à procura de uma linguagem possível, onde o plano de fundo, ao que tudo indicava, era feito através do silêncio, da ausência e da escuridão: “E aquele homem de óculos de repente se sentiu singelamente acanhado diante do papel branco como se sua tarefa não fosse apenas a de anotar o que já existia mas a de criar algo a existir” (LISPECTOR, 1970, p. 132).

Nessa perspectiva, encontramos em Martim o indivíduo incapaz de escrever, de narrar, de dizer e de testemunhar. Ainda que sua experiência fosse significativa para justificar o testemunho, restava-lhe o silêncio, e a linguagem surge como uma nova impossibilidade. O que, em nossa percepção, é uma imagem potente de exílio dentro do romance.

Nesses aspectos, vemos, também, suporte nas reflexões de Walter Benjamin sobre a figura do narrador. Em “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, Benjamin, que já havia, no mesmo livro (*Magia e técnica, arte e política*), escrito sobre a queda das ações da experiência na modernidade, destaca que é justamente essa falta que vem a gerar a morte da narrativa⁶⁵. O autor se pergunta quantos indivíduos seriam capazes de contar uma história satisfatoriamente, e quantos estariam dispostos a isso após serem obrigados a encarar a barbárie – das guerras, por exemplo. Assim, de forma similar à figura da testemunha, de Giorgio Agamben, Martim é incapaz de narrar, tanto porque, na ânsia em se expressar por atos, na tentativa de destruir uma dita linguagem anterior, sua experiência comunicativa se tornou

⁶⁵ “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes” (BENJAMIN, 1987, p. 198).

essencialmente baixa. Dessa maneira, não haveria nada possível a ser dito ou escrito, como podemos ver aqui:

E ali estava ele. Que pretendia apenas anotar, nada mais que isto. E cuja inesperada dificuldade era como se ele tivesse tido a presunção de querer transpor em palavras o relance com que dois insetos se fecundam no ar. [...] Assim, pois, sentado, quieto, Martim falhara. O papel estava branco. As sobranceiras franzidas, atentas (p. 134).

Outro momento em que isso pode ser visto ocorre quando Martim, pensando sobre o fim de sua trajetória na fazenda (pois guardas, após a denúncia de Vitória, vieram para prendê-lo), pondera que, ainda que não tenha tido capacidade de narrar, estava consciente que era sua própria testemunha. E que, desse modo, seu relato, preenchido por uma falha (a própria incapacidade), permaneceria em segredo:

[...] Nós somos as nossas testemunhas, não adianta virar o rosto para o outro lado. O consolo é que nem todos têm que depor e gaguejar, e só alguns sentem a danação de procurar compreender a compreensão. Com a graça de Deus, o mundo que ele estivera prestes a construir jamais teria força de gravitar, e o homem que ele inventara estava aquém... ora, estava aquém do que ele mesmo era (p. 240).

Dessa maneira, reafirmamos como ponto de apoio o exílio com a questão do testemunho. Acreditamos ser este um caminho possível; ponto, aliás, que vemos defendido por Benedito Nunes, novamente em *O dorso do tigre*, no capítulo “Linguagem e silêncio”: “Desde *Perto do Coração Selvagem* vemos definir-se uma união íntima entre a existência e a linguagem, na perspectiva de duas questões que se entrelaçam: a identidade pessoal e o Ser” (1976, p. 131). Aliás, Benedito Nunes é certo em apontar, a partir de Heidegger, a relação de traição e distanciamento que ocorre a partir da relação entre linguagem e mundo:

À medida que falamos de nós mesmos, procurando expressar-nos, as palavras, dizendo de mais ou de menos, formam uma casca verbal, que circunda com seus significados o âmago da personalidade, acabando por se converter numa imagem provisória, porém inevitável, do nosso próprio ser. Não conseguimos exprimir tudo o que somos e adquirimos um ser aparente mediante aquilo que conseguimos exprimir (p. 131-132).

Podemos depreender daí a aproximação com o conceito de exílio de Jean-Luc Nancy, em que o corpo não é visto como essência, receptáculo da alma. Mas se torna justamente uma projeção, aparente, daquilo que somos ao nos exprimirmos – tanto na relação do excesso de linguagem quanto de sua falta. Este é um ponto que pode aproximar Joana de *Perto do coração selvagem* (como vemos a partir de Benedito Nunes (1976), Joana também se sente

impossibilitada de responder quem ela mesma é⁶⁶) a Martim: pela linguagem, não podem responder a si mesmos.

Também é pela linguagem que o abismo entre Virgínia e Martim se dilui, reafirmamos: seja pelo excesso, caso da primeira, ou pela falta, caso do segundo, ambos recaem na luta com esta instância como forma de compreensão, seja de si mesmos, ou do mundo. De ambas as tentativas resta, defendemos, uma falha incontornável, com Virgínia incapaz de abarcar o mundo e as coisas pela linguagem. A não ser por vislumbres de compreensão, em que tudo parece dela se aproximar, disponível ao sentido que ela quiser adotar: caso do momento de sua morte, em que a luz em lusco-fusco, própria de um lustre, ou luz do momento de morte, parece dar-lhe uma iluminação que lhe permite uma compreensão ímpar do mundo. Ou com Martim inapto em retornar a um estado anterior à linguagem, onde o que retorna verdadeiramente é o mundo da linguagem burocrática e do estado social.

Tentamos, com isso, demonstrar os pontos de ligação que forjam esse trabalho. Seja pela consideração do espaço nômade, da conceituação de exílio e suas consequências com a linguagem, do estranhamento face à existência ou do estranhamento face à experiência literária. Mesmo a partir de questões que exalam diferença (basta vermos as divergências entre Virgínia e Martim), pensamos que construímos pontos de ancoragem que se fundamentam a partir da ideia conjunta de uma zona de ausência (mais especificamente, de falha) que prescinde do movimento que indica um espaço que está fora, que demonstra pontos incontornáveis.

⁶⁶ B. Nunes retrata a luta impossível de superar a linguagem ou aniquilá-la, caso de Martim: “O seu esforço para ser, confundindo-se com a necessidade de expressar-se, exterioriza-se como embate travado na linguagem e contra a linguagem. Ele quer desvencilhar-se do estado social, quer encontrar aquela parte de si mesmo, que é anterior ao mundo das palavras” (p. 133).

4 Linguagem e estranhamento

“O sonho: conhecer uma língua estrangeira (estranha) e, contudo, não a compreender: perceber nela a diferença, sem que essa diferença seja jamais recuperada pela sociabilidade superficial da linguagem, comunicação ou vulgaridade; conhecer, refratadas positivamente numa nova língua, as impossibilidades da nossa; aprender a sistemática do inconcebível; desfazer nosso “real” sob o efeito de outros recortes, de outras sintaxes; descobrir posições inéditas do sujeito na enunciação, deslocar sua topologia; numa palavra, descer ao intraduzível, sentir sua sacudida sem jamais a amortecer, até que, em nós, todo o Ocidente se abale e vacilem os direitos da língua paterna, aquela que nos vem de nossos pais e que nos torna, por nossa vez, pais e proprietários de uma cultura que, precisamente, a história transforma em ‘natureza’”.

Roland Barthes

Podemos agora retomar *S/Z*, Roland Barthes (1970), na abordagem do texto plural. Nesta obra, Barthes vem a diferenciar dois tipos de textos: o legível e o escrevível. Onde o primeiro é o clássico, à maneira de um produto (que, portanto, impossibilita o caráter produtor do leitor). É o tipo de texto que coloca o leitor em ociosidade, tendo meramente a liberdade de apenas aceitar ou rejeitar o que lê. Já o outro, texto escrevível, é inserido como modelo produtor, não é um produto, não está fechado, também não é passado:

o texto escrevível não é uma coisa; dificilmente o encontraremos numa livraria. E sendo o seu modelo produtivo (e já não representativo), anula toda a crítica que depois de produzida se confundiria com ele: a re-escrita não poderia consistir senão em disseminá-lo, dispersá-lo no campo da diferença infinita. O texto escrevível é um presente perpétuo acerca do qual não se pode manifestar nenhuma palavra conseqüente (que o transformaria fatalmente em passado); o texto escrevível somos *nós ao escrever*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que reprima a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens. (BARTHES, 1970, p. 12).

Daí que, considerado tal posicionamento, a noção de interpretação do texto também mudará: Barthes retoma o sentido que Nietzsche atribui à palavra interpretação, ou seja, interpretar não é dar um sentido único ao texto, mesmo que livre e fundamentado. Assim se pode vislumbrar o texto plural⁶⁷, que possibilita a interpretação não como atribuição de sentido,

⁶⁷ Podemos ver um exemplo de texto plural em “Conto barroco ou unidade tripartita”, presente em *Nove, novena*, de Osman Lins (1975), em que a própria estrutura narrativa, aliada à construção da linguagem, se encarrega de dar

mas como apreciação da pluralidade a qual ele é forjado⁶⁸. Continuemos com Barthes:

Suponhamos a imagem de um plural triunfante, que não empobreceria nenhuma obrigatoriedade de representação (de imitação). Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há um começo: ele é reversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal (BARTHES, 1970, p. 13).

No entanto, muito embora a pluralidade do texto se constitua a partir da multiplicidade de significantes, e não de significados, isso não indica que todo texto aceite toda e qualquer interpretação. Para o filósofo francês, esse espaço não é um campo liberal onde não existem regras, nem contexto ou caminhos. E, na mesma medida em que o texto pode ser plural, também se coloca como uma unidade que oferece caminhos possíveis, que se direcionam ao infinito da linguagem. Daí que

Esta afirmação necessária é todavia difícil porque nada existindo fora do texto, nunca há um *todo* do texto (que seria, inversamente, a origem de uma ordem interna, reconciliação de partes complementares, sob o olhar paternal do Modelo representativo): é necessário separar o texto do seu exterior e de sua totalidade (BARTHES, 1970, p. 13).

Barthes também reflete que a pluralidade do texto se dá através de outros textos (por exemplo, a escrita de dado texto demanda a existência de outras fontes, já que, nesse sentido, nenhuma escritura existe a partir do nada). Da mesma forma, a leitura não decorre a partir de um sujeito inocente: o texto plural é aquele que o leitor auxilia a escrever no ato de leitura. Desse modo, se tanto o texto se serve de outros textos para se constituir, também o leitor deixa de ser um sujeito sincrônico, que existe apenas a partir da leitura de determinado texto. Pelo contrário, o leitor existe antes deste e também a partir dele aumenta sua pluralidade.

Nesse sentido, podemos resgatar a citação, também de Roland Barthes (2007, p. 11), que inaugura esta seção. Em *Império dos signos*, o autor, ao analisar aspectos da cultura japonesa, não a coloca em face de uma institucionalização do signo. Quer dizer, Barthes não produz uma análise que percorra a arte, ou o folclore, ou a civilização, mas que justamente abarca a cidade, a comida, a violência, os meios que possibilitam a produção dos signos.

Vale ressaltar que aí Barthes escolhe o Japão por considerá-lo o país da escrita: também

essa pluralidade, que é amplificada a partir do leitor, que se estende em um espaço de múltiplas indeterminações e, assim, precisa decidir e/ou preencher as lacunas deixadas pelo texto.

⁶⁸ Nesse caminho, com relação a Clarice, pode-se ponderar que a autora, ao não buscar a imitação de modelos e ao não permitir a comodidade do leitor, posiciona seus textos para um estado de constante produção, não incidente em fechamentos.

o lugar em que o sentido não mais se enraíza, onde os significantes não encontram contrapartida, onde a forma de seus signos é vazia e, no entanto, regrada. O país é, para o autor, o lugar onde a linguagem deixa de ser inimiga da comunicação, espaço onde o signo deixa de assombrar a literatura para se tornar uma ficção. Que acaba, então, por salvá-la de um suicídio em razão de não poder existir, sempre, uma literatura revolucionária, em razão de o silêncio se apossar destas escrituras que tentam se esvaziar das formas em prol de um caráter de revolução. É o Japão, assim, que vem a representar o ideal para Roland Barthes: o espaço onde a literatura pode ser vista não como uma escrava da linguagem, onde é possível uma escritura neutra, de grau zero, instância além da servidão do sentido⁶⁹:

Nesse mesmo esforço da linguagem literária, eis outra solução: criar uma escritura branca, liberta de qualquer servidão a uma ordem fixada da linguagem. Uma comparação tomada de empréstimo à Linguística talvez esclareça bem este fato novo: sabe-se que certos linguistas estabelecem entre os dois termos de uma polaridade (singular-plural, pretérito-presente), a existência de um terceiro termo, termo neutro ou termo-zero; assim, entre os modos subjuntivo e imperativo, o indicativo aparece-lhes como uma forma amodal. Guardadas as devidas proporções, a escritura de grau zero é, no fundo, uma escritura indicativa, ou, se se quiser, amodal [...]. A nova escritura neutra coloca-se no meio desses gritos e desses julgamentos, sem participar de nenhum deles; ela é feita precisamente da ausência deles; mas essa ausência é total, não implica nenhum refúgio, nenhum segredo (BARTHES, 1974, p. 160-161).

O filósofo francês, dessa maneira, pretende uma luta, dentro dos campos da linguagem, contra a alienação que esta, ao não ser estrangeira, geralmente provoca. Onde o estado do neutro, para o filósofo, é o estado do fora, não de anulação. A concepção de vazio não seria, então, o seu apagamento, mas a sua nulidade: está lá, mas se encontra em grau zero, silenciada. Não foi aniquilada, é ainda uma presença, uma estética do vazio que não aponta necessariamente para o negativo.

Algo, portanto, que libertaria a escritura da servidão. Assim, essa passa a ser uma busca pela neutralidade da língua, onde o esvaziamento não decorre como incômodo, pois tudo é intensidade, liberdade do sentido pleno, alcance de significância pura. Nesse caso, o estranho parece produzir no sujeito um repouso talvez impossível na língua materna, como pondera Barthes:

A massa rumorosa de uma língua desconhecida constitui uma proteção deliciosa, envolve o estrangeiro (desde que o país não lhe seja hostil) numa película sonora que bloqueia, a seus ouvidos, todas as alienações da língua materna: a origem, regional e social daquele que a fala, seu grau de cultura, de inteligência, de gosto, a imagem

⁶⁹ Referimo-nos, aqui, à obra *Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura*, de Roland Barthes (1974), quando traçamos o paralelo entre o Japão, que Barthes considera a terra da escrita, e o grau zero, certo tipo de escritura neutra, que não é subserviente à linguagem.

através da qual ele se constitui como pessoa e pede para ser reconhecido. Assim, no estrangeiro, que repouso! Estou ali protegido contra a tolice, a vulgaridade, a vaidade, a mundanidade, a nacionalidade, a normalidade. A língua desconhecida, da qual capto no entanto a respiração, a aeração emotiva, numa palavra, a significância pura, forma à minha volta, à medida que me desloco, uma leve vertigem, arrasta-me em seu vazio artificial, que só se realiza para mim: vivo no interstício, livre de todo sentido pleno. Como você se virou lá, com a língua? Subentendido: Como você garantia essa necessidade vital da comunicação? Ou mais exatamente, asserção ideológica que recobre a interrogação prática: só há comunicação na fala (BARTHES, 2007, p. 18).

Essas questões são respondidas logo em sequência. Trata-se, para tal autor, de haver comunicação para além da fala. E assim os significantes se tornam inúmeros, pois, nesse espaço semiótico, tudo pode ser intercâmbio de comunicações; ali, a sacola, o gesto, o desenho, o corpo, estas coisas fazem parte de uma escritura⁷⁰: tudo passa a fazer parte da extensão de um texto, que faz pulular significantes:

Ora, acontece que naquele país (o Japão) o império dos significantes é tão vasto, excede a tal ponto a fala, que a troca dos signos é de uma riqueza, de uma mobilidade, de uma sutileza fascinantes, apesar da opacidade da língua, às vezes mesmo graças a essa opacidade. A razão é que lá o corpo existe, se abre, age, se dá sem histeria, sem narcisismo, mas segundo um puro projeto erótico – embora sutilmente discreto. Não é a voz (com a qual identificamos os ‘direitos’ da pessoa) que comunica (comunicar o quê? nossa alma – forçosamente bela – nossa sinceridade, nosso prestígio?), é o corpo todo (os olhos, o sorriso, a mecha, o gesto, a roupa) que mantém conosco uma espécie de balbucio, ao qual o perfeito domínio dos códigos tira todo caráter regressivo, infantil (2007, p. 18).

Daí a questão de ver a linguagem não como inimiga, mas como auxílio à comunicação, já que tudo faz parte de uma escritura. Dessa forma que o esvaziamento de signos deixa de produzir silêncio como falta de comunicação. No entanto, seria possível alcançar isso em uma língua que não é estranha, mas que produz estranhamento? Onde a linguagem familiar, que deixa de ser um balbucio, traga conforto apesar do estranhamento? Ponderamos que pode ser através da pluralidade de escrituras, inseridas no âmbito da literatura, que esse estranhamento pode ser suplantado.

Por outro lado, parece-nos oportuno, considerando-se o todo desta discussão, pensar a fractabilidade do texto, postulação elaborada por Jean-Luc Nancy (1997), por nós já mencionada através de Florencia Garramuño a despeito da inespecificidade do contemporâneo. Em “Art, a Fragment”, presente em *The sense of the world*, Jean-Luc Nancy considera o extremo limite a que a fragmentação, a quebra e a diluição chegaram, não somente no campo

⁷⁰ Também apoiados em Rodrigo Fontanari (2018, p. 41), que produz uma leitura detalhada de *O império dos signos* no artigo “A concepção de vazio em Roland Barthes”, podemos afirmar que Barthes, através de um olhar que vê pela primeira vez, ou que tenta recuperar em anamnese, transforma o Japão em texto, desse modo negando-o como meramente um objeto de análise.

da arte, como no mundo de forma geral, a tal ponto que o excesso dessa fragmentação parece estar atingindo o próprio excesso (p. 123). Nesta obra, traduzida do francês para o inglês por Jeffrey S. Librett, Nancy pensa certo tipo de paradoxo que envolve considerar o mundo como instância desprovida de sentido (como perda), ao mesmo tempo que essa inconstituição já é o próprio sentido. Isto é, do mesmo modo que o mundo anuncia retornos, também recai no espaço do nada, do não-sentido, o que abre alas a um entre-lugar. Fica aí anunciado um “espaço” fractal, onde o menor dos fragmentos indica, em miniatura, o todo, sem, no entanto, ser incompleto ou redutivo.

Isso é visto, segundo o autor, como algo que, ao mesmo tempo que aponta para um niilismo – onde as coisas perdem o sentido em razão desse limite –, também acaba por buscar o mito, na tentativa do retorno como instância nova. Que, entretanto, nunca é o retorno da coisa em si nem uma total novidade, não é uma repetição, mas sempre uma outra coisa: “nothing repeats itself, nothing ever comes back, except coming it self, which is never the same – but, rather, the indefinitely altered return of the same. That which has been fragmented will not be either reconstituted or reengendered [...]”⁷¹ (NANCY, 1997, p. 123).

O ponto que Nancy quer alcançar se apresenta no questionamento de se a fragmentação da arte, neste ponto, é realmente uma destruição de sua totalidade, como sugere a sua pergunta: onde está a beleza nos fragmentos da beleza? Em que Nancy, então, faz considerar se, mesmo que assumamos que nada ficou dessa fragmentação, não restaria uma essência fractal daquilo que foi deslocado e quebrado. Desta maneira, o filósofo francês vem a diferenciar a mera fragmentação de discursos, que em si apenas anunciam descontinuidades, da fractabilidade da obra, que predispõe aberturas; estas que dão acesso a uma presença ou a um gesto significativo:

The ‘fractality’ with which we will have to do from this point on – and which fragmentation also announced – is quite different. Instead of the ambiguous end of the fragment, it is a matter of the fraying of the edges of its trace [*son frayage*]. It is a matter of the frayed access [*l'accès frayé*] to a presentation, to a coming into presence – and by way of this coming into presence. For what is at stake can no longer be measured or unmeasured as a cosmology, theogony, or anthropogony. What makes up ‘world’ and “sense” can no longer be determined as a given, accomplished, “finished” presence but is intermingled with the coming, the in-finity of a coming into presence, or of an *e-venire* (1997, p. 126)⁷².

⁷¹ “Nada repete a si mesmo, nada jamais retorna, exceto vir a si mesmo, o que não é, nunca, o mesmo – mas, antes, o alterado retorno indefinido do mesmo. Aquilo que foi fragmentado não será nem reconstituído ou reengendrado” (NANCY, 1997, p. 123, tradução nossa).

⁷² “A fractabilidade com a qual nós teremos que lidar deste ponto em diante – a qual a fragmentação também anunciou – é bastante diferente. Ao invés da ambiguidade do fragmento, é uma questão do desgaste das bordas de seus rastros [*son frayage*]. É uma questão do acesso desgastado [*l'accès frayé*] a uma apresentação, para uma

Ou seja, mais do que uma descontinuidade incompreensível, Nancy, a partir dessa fractabilidade, considera que é possível acessar o todo a partir do pedaço, do fragmento, do mínimo. Algo que vem a diferenciar o método de fragmentação no romance (ou fragmentação romântica), que não necessariamente anuncia um gesto (pelo contrário, fecha o fragmento em sua finitude, e produz descontinuidades), em contraposição com o fractal contemporâneo, que predispõe justamente aberturas que acessam uma presença que não está dada, mas é construída continuamente.

Podemos tentar, também, compreender essa visão a partir de imagens fractais, feitas por computador, como é o caso desta:

Figura 1: Fractal SpiralEndless, por Ralf Kunze.



Fonte: <https://pixabay.com/illustrations/fractal-spiral-endless-mathematics-199054/>

Como se pode ver, cada fragmento é uma constituição do todo⁷³, e vice-versa, dando

vinda em presença – e por meio desta vinda em presença. Pois o que está em jogo não pode ser mais ser mensurado ou não mensurado como uma cosmologia, teogonia ou antropogenia. O que define “mundo” ou “sentido” não pode mais ser determinado como algo dado, realizado, presença “finalizada, mas é misturada com a chegada, o in-finito de um vir em presença, ou um e-vir” (1997, p. 126, tradução nossa).

⁷³ Outro exemplo de estrutura fractal pode ser encontrado no triângulo de Sierpinski, que basicamente produz uma infinidade de triângulos dentro de um próprio triângulo, dada a finitude do objeto. Dessa forma, sob qualquer abertura acessada, não importando a fragmentação da figura, veremos um triângulo, da mínima parte ao todo.

uma abertura em presença, que gera uma infinitude. Por exemplo, se ampliarmos a imagem, continuaremos a ver o todo a partir do mínimo. Daí a presença de uma essência fractal, nesse caso uma forma em espiral que aponta para o infinito. Aliás, essa visão fractal, exemplificada através da imagem acima, é algo que, em nosso ver, dialoga com a colocação do texto plural, de Roland Barthes (1970). Já que, a partir de ambas as perspectivas, podemos ver um acesso em presença que predispõe o múltiplo. É também a partir de aberturas diversas, dadas as devidas proporções de ambas as reflexões, que somos possibilitados a perceber sentidos de forma variada, considerando-se diferentes pontos, que convergem a gestos – daí ficando indicado um campo plural de sentidos.

De outra maneira, sob outro ponto de vista, podemos pensar o efeito de estranhamento, que Viktor Chklovski (1999) descreve em “A arte como procedimento”. O autor pensa a linguagem literária como um distanciamento da língua falada, a qual ele vem a chamar de língua prosaica. Nesse sentido, vê a fala como um instrumento que vem a engolir os signos e objetos a partir de processos de automatização da linguagem; enquanto a linguagem literária seria o oposto, justamente a lapidação e a tomada de distância face ao objeto. Dessa forma, a arte é, para ele, um procedimento:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já ‘passado’ não importa para a arte* (CHKLOVSKI, 1999, p. 45, grifo do autor).

Percorrendo caminhos distintos ao de Maurice Blanchot (2003), Viktor Chklovski, assim como o teórico francês, garante a autonomia da literatura com relação ao mundo ao pontuar esta como visão e não como reconhecimento dos objetos. Ou seja, preconiza a apresentação e não representação do mundo, como olhar pela primeira vez. Também, ao declarar a arte como um fim em si mesmo, destaca o distanciamento desta instância. É deste afastamento, defende o autor, que surge a dificuldade de percepção, também em face à imediaticidade (e proximidade) da língua prosaica, que inunda os signos e seus possíveis significados.

Vale ressaltar que a arte, a partir dessa perspectiva, é colocada como procedimento⁷⁴.

⁷⁴ Podemos lembrar, no entanto, que a visão de arte como procedimento, defendida pelos formalistas russos, não

Ou seja, tanto o afastamento quanto o pensar sobre o fazer literário são considerados, ao contrário do que sugere a língua falada que, para Chklovski, nos afasta da percepção dos objetos: “Os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos. Por isso, nada podemos dizer sobre ele” (CHKLOVSKI, 1999, p. 45). Nesse sentido, para demonstrar o ponto de singularização que a arte vista como procedimento garante, o autor considera Liev de Tolstói e o seu fazer literário:

O procedimento de singularização em L. Tolstói consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; além disto, emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente dados às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes em outros objetos (p.46).

Isso consiste, para Chklovski, em descrever os objetos como apresentação, visão primeira, independência em relação à coisa no mundo, como percepção particular, assim singularizada. O que, então, demanda distância, necessária para a compreensão do objeto. Dessa maneira, o fazer literário passa a ser considerado e valorizado, já que, para o autor, é a arte a instância capaz de nos revelar a real percepção dos objetos, antes perdidos na língua falada.

Podemos ver, por exemplo em Clarice, uma aproximação a esses aspectos: em “O ovo e a galinha”, tem-se a impressão de que o ovo é um objeto sendo visto pela primeira vez, inigualável, e que é o processo de criação literária, nisso incluída a especificidade da linguagem, que constrói essa visão particular, compartilhada pela narradora, que pela manhã observa o ovo. Interessante apontar que, mesmo que o ovo seja colocado como apresentação e não represente o objeto no mundo real, cria-se, mesmo assim, uma impossibilidade de definição a partir do esvaziamento do signo (já aqui por nós abordado). Esvaziamento que, paradoxalmente, é suplantado pelo excesso de sentidos – há afastamento do ovo, mas, sendo linguagem, e coisa vista pela primeira vez, o que é o ovo exatamente?

Nesse último caso que vemos um afastamento com relação ao processo de singularização proposto por Viktor Chklovski, que considera esse procedimento como uma possibilidade da real percepção dos objetos (da arte como trazedora de vida): não parece haver, em Clarice, uma facilitação do sentido, mas justamente a colocação de uma dificuldade. A

está isenta de críticas. Por exemplo, Hans Robert Jauss (1994), em “A literatura como provocação”, lembrando que o papel do leitor não deve ser desconsiderado, escreve: “A escola formalista apenas necessita do leitor como sujeito da percepção, cuja função é a de, seguindo as incitações do texto, discernir a sua forma e descobrir os seus procedimentos” (p. 56-57). Por isso, consideramos viável refletir a produtividade do texto, defendida por Roland Barthes, em consonância com o texto de Viktor Chklovski.

linguagem, aí, parecer ser uma barreira a mais. Algo que, ponderamos, recai na impossibilidade de uma língua totalmente clara, impossibilidade de alcançar a “palavra que tem luz própria”, inaptidão de superar a linguagem e, então, produção de nova falha.

No sentido literário, Viktor Chklovski nos faz crer que passamos a ver o objeto pela primeira vez através desse processo de singularização, que visa justamente a buscar a literatura a partir do que ela tem (ou se tornou) de incomunicante. Entretanto, vale questionar: é o suficiente? Ao menos em “O ovo e galinha”, o que permanece da observação do ovo parece ser conservado em segredo, embora isso permita uma comunicação com o próprio antes impossível sem a percepção do ovo. Mesmo que consideremos essa busca pela neutralidade da língua, traduzida em Clarice por termos tais quais “a palavra no escuro” ou “a palavra que tem luz própria”, parece haver uma lacuna que talvez seja inalcançável se considerarmos o fazer literário apenas como procedimento.

Em todas estas postulações, pensamos haver ao menos um coeficiente comum, que as coloca em diálogo, tanto entre si, quanto em relação aos textos literários que analisamos. Mais do que isso, acreditamos existir uma confluência entre o que apresentamos até aqui com a referida seção. Nosso interesse não é indicar necessariamente a literatura de Lispector diretamente em pauta com o contemporâneo, como algumas leituras aqui sugerem, mas abordá-la em confluência com isso.

Além do mais, na esteira de textos produtivos, ou seja, de textos escrevíveis, de acordo com Roland Barthes, pode-se argumentar que é também uma espécie de fractabilidade de leitura que pode pautar a literatura de Clarice. Isso no sentido de que tal escritura é vista, frequentemente, como espaço aberto de produção. Que indicaria, então, uma presença constante, que extrapola as medidas de seu próprio tempo. Assim, se na obra literária o fragmento é lugar representativo do todo, é fora dela que isso se coloca como espaço de expansividade⁷⁵.

Em tudo que vimos até aqui restam gestos de uma escritura em movimento, presenças que podemos acessar a partir dos textos literários. E que, acreditamos, remetem à irremediável falha, em Lispector, do ser perante o mundo, à linguagem, também perante a si mesmo. Algo que justamente auxilia a produzir movimentos e aberturas, desde a construção do texto, do

⁷⁵ Aí de se pensar que é o mesmo espaço, que provoca estranhamento, que é o lugar capaz de proporcionar prazer, pautando-se assim o movimento e a produtividade. Desse modo, na aproximação que produzimos nesta parte, tentamos indicar fragmentos de uma possível fractabilidade, que se expande através da leitura, quer seja, através do olhar.

acesso à linguagem, e da produção da leitura. Assim, não pretendemos indicar Clarice Lispector como um exemplo unânime daquilo que lemos, mas como frestas que remetem àquilo que lemos, já que, se o texto é minimamente plural, isso abre espaço para novos caminhos e sentidos.

4.1 Aberturas

Virgínia, como afirmamos, persegue a compreensão das coisas. Por instantes, tal qual o dia em que se trancou no porão, alcança uma percepção aguçada e que, em alguns sentidos, a proporciona uma primeira visão do mundo, espécie de singularização. Podemos, a partir disso, considerar em que sentido a manipulação da linguagem literária é realizada de modo a possibilitar o encontro de Virgínia com a “luz” de um mundo que, instantes antes, ela não conseguia ver. Por exemplo, outro momento em que isso parece acontecer é quando ela é atropelada. Ali, a escuridão se torna luz e a faz perceber o mundo e as coisas quase como num retorno em anamnese:

Ela desejava obscuramente interromper-se, ela desejava obscuramente interromper-se. A rua fumegava fria e sonolenta, seu próprio coração surpreendia-se, a cabeça pesada, pesada de graça atordoante [...]. E de súbito arrebatada pelo próprio espírito. Era um momento extremamente íntimo e estranho - ela reconhecia tudo isto, quantas vezes, quantas vezes o ensaiara sem saber; e agora, extraordinariamente quieta, purificada das próprias fontes de energia, entregando mesmo as possibilidades futuras - ah, não ter então reconhecido aquela espécie de gesto, quase uma posição do pensamento, a cabeça (1982, p. 236).

Vale notar a distância com que observamos esse ato. Embora o narrador ainda esteja fixado em seu corpo, dá já sinais de afastamento (ao ponto de captar a percepção de Adriano, amigo de Vicente, que, pelo arranjo da narrativa, presenciou os momentos finais de Virgínia). Com isso queremos afirmar que, embora acreditemos que Clarice proponha um gesto de apresentação da literatura em detrimento de uma representação, a abundância de linguagem, muitas vezes exagerada em adjetivos, serve para esconder uma falha decisiva, que recai na incapacidade da linguagem de dizer tudo, ou de abarcar tudo, algo que remete à busca de Virgínia.

E assim podemos presenciar um primeiro ato, o que servia de apresentação para um momento decisivo na narrativa: a palavra “morte” não é mencionada, e a descrição do instante se agarra à ideia de começo, possivelmente um retorno ao imemorable, desejo latente de Martim. Praticamente como um retorno ao mesmo lugar, pode-se ponderar que, naquele

momento, as coisas pareciam claras. Desse modo, vemos Virgínia quase em um processo de liberação, que justamente a permitiria morrer, transformando-a em agente de seu gesto – esta então a forma de apresentação de sua morte, suplantada em todo o romance, mas raramente abordada de forma direta.

O primeiro acontecimento real, o único acontecimento que serviria de começo à sua vida, livre como jogar um cálice de cristal pela janela, o movimento irresistível que não se poderia mais conter. Também procurara ensaiar quando buscava perceber o cheiro nas construções, ensaiara o cheiro na meia penumbra, cal, madeira, ferro frio, poeira assentada espreitando... como pudera esquecer: sim... O campo vazio de ervas ao vento sem ela, inteiramente sem ela, sem nenhuma sensação, só o vento, a irrealidade se aproximando em cores iridescentes, em velocidade alta, leve, penetrante. Névoas se esgarçando e descobrindo adivinhada das coisas, o silêncio comprimindo partículas de terra em escuridão e negras formigas lentas e altas caminhando sobre grossos grãos de terra, o vento alto correndo adiante, um cubo límpido pairando no ar e a luz correndo paralela a todos os pontos, era presente, assim fora, assim seria, e o vento, o vento, ela que fora tão constante (1982, p. 236).

Muito embora defendamos que existam eventos similares a esse no romance, o narrador apresenta o acontecimento acima como coisa primeira, como o primeiro ato que a trazia para o real, numa intensificação da linguagem que pretendia descrever (e alcançar) a névoa, o silêncio, o vazio daqueles instantes. E isso tudo retornando como gestos que a relembram de toda sua trajetória, inclusive apontando a sua própria fluidez, recuperação da primeira e decisiva sentença do romance. Dessa maneira, apontamos isso como fator plural, que nos permite adentrar na narrativa por meio de diferentes aberturas, ou eventos. Pensamos, além do mais, que essa forma de construção da obra vem a causar estranhamento, que incumbe ao leitor a tarefa de trabalhar juntamente à narrativa no empenho de significá-la.

Considerado isso, o que *O lustre* diz? O que emana de sua linguagem a não ser gestos, rastros, percepções, ruídos? De que maneira uma linguagem que não conduz à fixação de significados, mas indica a ramificação, praticamente em labirinto, de múltiplos sentidos, poderia ser abordada? Lugar onde o corpo e o ato (muitas vezes uma contrapartida do ato, não como olhar, mas falar do olho) se tornam extensões da escritura. Ainda que a superação, dentro da obra, seja ausente, e não seja possível alcançar nem uma linguagem clara, ou neutra, ou inocente, nem um estado aquém ou além dos objetos versus a linguagem (se o devir é o que torna o passado algo irrecuperável).

Então que, se retornamos a outras obras de Clarice, podemos refletir que, embora a maioria de seus textos retrate imagens comuns ao leitor (geralmente da figura da mulher de classe média inserida em um mundo que a limita, em que seus anseios e suas angústias são

explorados; seria o caso, por exemplo, de Virgínia e Lucrécia, que são o oposto de Macabéa, capturada pelo olhar de um narrador-escritor), isso surge como uma apresentação, onde, normalmente, o foco recai na própria exploração da linguagem. Presenciamos, assim, essa mesma linguagem que, apesar de excessiva, se espirala para recuperar pontos cabais. Afinal de contas, teria como não ser excessiva ao retratar a vida de Virgínia, seus pensamentos, seus anseios, suas percepções? Pensamos que qualquer redução poderia tirar a verossimilhança da fluidez da protagonista.

Por exemplo, como afirmamos, a morte é um gesto presente desde as primeiras páginas da narrativa. Também o lustre do casarão de Granja Quieta parece ser recuperado através de percepções de que o caminho de Virgínia é suplantado por uma meia luz, quase penumbra (algo que passa a remeter morte). Ou a fluidez da protagonista e sua busca pelo segredo, dentro de uma linguagem que, muitas vezes por lhe ser familiar, a impossibilitava de se conectar ao estranho que provinha justamente do familiar.

Esses gestos (pois acreditamos nesse espaço de ausência que anuncia uma presença) acabam por não ser recuperados diretamente (o lustre, como objeto, aparece pouquíssimas vezes no romance). Não são ali nomeados, mas retratados para parecerem ser parte de uma apresentação em devir. Daí a nossa crença de que exista uma singularização do mundo, aliada à busca pela superação da linguagem. Nesse sentido, ainda que todo gesto deixe uma marca, estas aparecem em forma de reminiscência, alteradas pela própria percepção daquele que as experimentou.

Com isso podemos sentir uma escritura em intensidade que se renova a cada instante decisivo para o funcionamento da narrativa, e que se inscreve em um plano móvel, impreciso e que tende, através do esvaziamento dos signos, a buscar uma outra linguagem possível. Uma linguagem em estranhamento, quer seja, em devir, mas que ao mesmo tempo tende a repetir a si mesma, no infinito do fragmentário, do fractal, deglutindo, dentre outras, a forma romanesca de narração. Desse modo, podemos recuperar, ao menos em reminiscências, gestos de conceitos que aqui trazemos, a exemplo do que sugere Roland Barthes a partir da pluralidade do texto ou ao “modelo” de textos escrevíveis⁷⁶, à luz do estranhamento que a leitura dos textos de Lispector

⁷⁶ Pensamos que a escritura de Clarice Lispector coloca o leitor em constante busca. A leitura, assim, não está dada, nem pronta, mas é produzida a partir desse movimento do leitor. É um modo de significação que se constrói, fazendo com que o leitor, também, faça parte da escrita do texto – dessa maneira que apontamos a questão dos textos ditos escrevíveis.

parece causar⁷⁷.

Do outro lado, podemos analisar novamente Martim, o homem que, por toda sua destituição, somente alcança os objetos através da escuridão. É assim que ele, em desespero (pois pressentia que Vitória o havia denunciado), se aproxima da maçã no escuro, simbolicamente o fruto proibido no paraíso. E aí uma diferença notável com Virgínia: enquanto ele precisa perambular para tocar/ver o mundo, ela não se move; ao contrário, faz o mundo vir ao seu encontro por meio do escuro e do silêncio. Justamente por isso Martim chega a considerar que somente poderia inventar o que já existe, assim nada novo se criava, e o mundo seria anunciado num eterno retorno (que não é, no entanto, um retorno definitivo).

Por exemplo, quando já não havia mais nada a perder e tudo se avistava como ganho, Martim alcança uma significação elevada de si mesmo e de seu ato. Isso ocorre após os guardas chegarem para levá-lo preso, nas últimas páginas do romance. Ali, ele considera que, ainda que possa ter falhado, tivera uma experiência (mesmo que não pudesse traduzi-la em linguagem), e que isso ninguém poderia lhe tirar. Dessa maneira, na desistência, ele percebeu a potência de seu ato:

Com algum espanto, Martim compreendeu que não havia procurado a liberdade. Procurara se libertar, sim, mas apenas para ir sem empecilhos de encontro ao fatal. Quisera estar desimpedido – e na verdade se desimpedira com um crime – não para inventar um destino! Mas para copiar alguma coisa importante, que era fatal no sentido em que era alguma coisa que já existia. E de cuja existência aquele homem sempre soubera, como quem tem a palavra na ponta da língua e não consegue se lembrar. Ele quisera estar livre para ir de encontro ao que existia. E que, nem por existir, era mais alcançável – era tão inatingível como inventar. Por mais liberdade que tivesse, ele só poderia criar o que já existia. A grande prisão. A grande prisão! Mas tinha a beleza da dificuldade. Afinal consegui o que quis. Criei o que já existe. E acrescentara ao que existia, algo mais: a imaterial adição de si mesmo (1970, p. 249).

⁷⁷ Nesses aspectos, podemos usar como suporte a leitura que Fábio Lucas faz da literatura de Clarice Lispector. O autor defende que Clarice vem a ser cada vez mais contemporânea de uma forma de escrever que desconsidera o fato; para Fábio Lucas, essa postura se desfaz da figura do herói, seja num sentido primitivo (como o ser superior), ou mesmo num sentido mais moderno, em que o próprio artista incorporaria essa figura de herói. Nesse sentido, o “herói” desse tipo escritura seria o próprio texto: “[...] a narrativa de Clarice Lispector é contemporânea de um estádio em que a articulação de episódios dramáticos vem utilizando abundantemente outros meios de comunicação diferentes da forma romanesca e em que o herói cedeu lugar ao discurso que posiciona a própria natureza da expressão verbal. Assim, podemos dizer metaforicamente que o herói da ficção contemporânea é o discurso narrativo” (1987, p. 48-49). O autor também defende que a literatura de Lispector se desfaz das soluções já consolidadas no fazer de sua escritura: “A obra de Clarice Lispector inicia-se já instalada num horizonte que excede a esfera da arte meramente reprodutiva ou “culinária”, uma vez que não veio para completar uma tradição ou prolongar uma tendência. Antes, pôs-se no horizonte da desautomatização da mensagem romanesca brasileira, pois deixou de amoldar-se ao gosto predominante e de satisfazer as expectativas do belo comum ou das soluções já codificadas” (p. 50).

Ao desvendar o seu próprio fracasso, Martim acaba apontando para certas aberturas que, pensamos, anunciam presenças antes ignoradas. Certo tipo de fractabilidade que envolve considerar que o mundo, em renovações, acaba inevitavelmente buscando matéria naquilo que já existe. Daí o pensamento de Martim, “criei o que já existe”. Desse modo, ainda que o fracasso permaneça, o que garante o esforço é o mero tentar, que possibilita a inclusão de si mesmo na ciclicidade de um mundo em fragmentação. Que, praticamente a todo momento, está anunciando recortes e se costurando daquilo que é passado (daí a questão de enxergar “nas pedrinhas seculares” o retorno do mundo, presença do que já se sucedeu). Essa percepção é algo que podemos enxergar se construir ao longo da narrativa. Primeiramente aqui, em que Martim era ainda um recém fugitivo, em um processo de afastamento de seu antigo mundo:

Em poucos segundos uma ideia se tornava original: quando víamos uma fotografia com sombra e luz e paralelepípedos molhados pela chuva, exclamávamos unânimes e cansados: esta é muito original. Tudo estava profundo e podre, pronto para o parto, mas a criança não nascia. Não digo que não era bom – era ótimo! Mas era como se a pessoa só pudesse olhar, e sábado de noite seria aquele inferno de vontade generalizada se não houvesse pôquer. No entanto nada parava jamais, trabalhava-se mesmo de noite. (1970, p. 34).

Ou aqui, em que, em resquícios de uma tentativa de justificar, a si mesmo, o crime que cometera, Martim percebe o mundo em espirais. Que, embora impossíveis de serem vistas, garantiam sua presença, anunciando um retorno, também recortes (tal como ele conclui sobre a originalidade de uma fotografia):

Se um homem tocasse uma vez a escuridão, oferecendo-lhe em troca a própria escuridão – e ele a tocara – então os atos perderiam o erro, e ele poderia talvez um dia voltar para a cidade e se sentar num restaurante com grande harmonia [...] Um homem tinha uma vez que desistir. E só poderia viver, como ele agora vivia, na latência das coisas.

E então, talvez porque um dia se seguisse ao outro, algo começou a acontecer devagar, envolvente, grande, apesar dos elos lhe escaparem. É que vivendo ali era como se aquele homem já não contasse mais a vida em dias nem em anos. Mas em espirais tão largas que ele já não poderia vê-las assim como não via a larga linha de curvatura da terra. Havia algo que era essência gradual e não para se comer de uma vez (1970, p. 83).

Podemos depreender disso que esses retornos aparecem singularizados no romance (considerando-se, também, o que escreve Ailton Fonseca de Souza (2007), que pontua Martim como um personagem central na literatura de Lispector, por este ter tentado ser o “homem original”, aquele que procurou alcançar o início de tudo a partir de um novo nascimento). E,

embora se possa afirmar que Martim não retorne à coisa em si, mais um indício de sua falha, ele é capaz de acessá-la através das aberturas que seu ato o possibilitou.

Vale ressaltar que aí tudo passa a remeter ao ato de Martim e sua emersão como homem da razão. E novamente a presença de sua falha irremediável: ainda que tenha chegado perto da construção de um novo mundo, no qual os antigos valores nada significavam, a inevitável volta, mesmo que em fantasma, desse antigo espaço, o arrasta para lá novamente, de onde não será possível escapar. Ainda que ele conclua, ao final, que não era mais necessário fugir. Ele pensa que fizera, finalmente, o mundo vir até ele, e era desse “amor” que fazia valer sua experiência).

Por exemplo, em regresso podemos ver a figura do professor, homem que visita, de tempos em tempos, a fazenda, e encanta Vitória e Ermelinda por sua insipidez e aparente áurea de sabedoria, como um anúncio desse antigo mundo. Aliás, é através dele que Martim vem a ser preso: Vitória, desconfiada, relata suas preocupações para o professor, que então se encarrega de buscar informações e trazer a polícia até a fazenda. E é através dele, também, que podemos vislumbrar uma crítica à figura do crítico que considera saber tudo e tudo fazer melhor.

Nesse sentido, consideramos que há uma semelhança entre a figura do professor e de Édipo, da peça grega *Édipo rei*, de Sófocles, segundo a visão de Michel Foucault (2002). Foucault reflete que Édipo encarna a figura de um tirano por se considerar dono da verdade (tanto assim que é o único capaz de desvendar o enigma da esfinge) e por determinar a justiça. Em *A maçã no escuro*, o professor igualmente se declara como figura detentora da verdade e do conhecimento: demonstra tudo saber e é ele quem determina o limiar entre o certo e o errado, como ocorre em dado diálogo dele com Vitória:

- Tanta segura – disse o professor – encobre, com perdão pela beleza das palavras, um coração que se quebra de amor [...].
- O professor – disse ela com voz confusa e implorante, e Martim não soube se o que ela disse era um elogio ou uma excusa – o professor devia escrever um romance!
- 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! (1970, p. 163).

O professor surge, em nossa perspectiva, como presença desse antigo mundo, certo tipo de abertura que faz Martim vivenciar, novamente, o ambiente do qual escapara. Também em aberturas surgem Vitória e Ermelinda, ainda que como uma instância quase fora do mundo. Porém, mesmo que Martim tente permanecer fechado, as duas mulheres servem como ponto de

reconexão e reconstrução do novo homem. Pois também elas estão afastadas do mundo social; daí que se diferem do professor, por ocuparem um entre-lugar entre dois reinos. É através das duas mulheres (que desempenham uma mútua dominação entre si, arrastando-se numa vida monótona na fazenda, onde uma é o motivo da raiva da outra) que ele se ajusta ao novo território, recupera parte da linguagem e reconhece, também através do contato com a natureza, essa paisagem, refazendo-se homem.

E assim o estranhamento de Martim, que ao longo desse processo perdera a linguagem, se encontra com o arranjo da narrativa e, igualmente, estranhamento da linguagem literária. Ele, corpo fechado, encontra aberturas em seu processo de renascimento, e é também por esses espaços, na exploração-limite do protagonista, que a narrativa se desenvolve, retorno em devir do mundo; que, portanto, já não é o passado, mas a isso se remete. Nesse mundo particularizado (pois apresentação da pretensa originalidade de Martim, o herói), o desencontro da linguagem proporciona uma experiência em estranhamento, onde Martim recupera os objetos e as coisas em anamnese. E, por meio dessa tentativa de recuperação, que ocorre após ele se fixar na fazenda, pode-se afirmar que isso confere uma contradição no protagonista, que tentava agir com objetividade, guiado por uma pretensa razão – mas que então escolhe não fugir de lá por considerar que isso era um instinto, mesmo que estivesse parcialmente consciente de que algo estava acontecendo e o “fim” de seu novo mundo se aproximava.

Diante disso, consideramos que Martim, ele mesmo fragmentado, passa a perceber no mundo a própria fragmentação, os recortes, as aberturas. Não queremos, com isso, apontar para uma aproximação direta com a noção do fractal colocada por Jean Luc Nancy, mas justamente pautar isso como rastro, seja na paisagem criada na narrativa, sejam nas reminiscências de Martim. Nessa singularização do mundo, num relance do processo de singularização dos objetos, de Viktor Chklovski, quase à maneira de um fazer poético que pretende a distância na apresentação desse real, vemos um entre-lugar que encontra sentido na desistência, na percepção da falha – se o mundo perdeu o sentido, e para tentar recuperá-lo o homem precisava de um crime, é a partir dessa falta que este mesmo homem poderia encontrar uma reconexão. Aí novamente a aparição de Jean Luc Nancy, onde o sentido do mundo, assim como na colocação da existência, não se faz nem numa entrada ou saída, mas ocorre no próprio devir das coisas, no agora.

Do mesmo modo, tendo essa ideia de que o mundo é construído em reciclagem, também se pode afirmar que Virgínia considera que as coisas já haviam sido vistas em um ponto anterior.

E que, dessa maneira, eram agora reapresentadas, no devir do olhar, também um devir de linguagem:

Sem ver, podia no entanto surpreender o campo em sombra atrás da escola, as ervas longas vibrando nervosas e verdes ao vento. Um momento depois, numa queda minúscula e silenciosa, as coisas se precipitavam na sua verdadeira cor [...]. Virgínia compreendia desapontada que tudo fora visto há anos. Para de novo enxergar o que vira e que agora fugira como para sempre, tentava começar pelo fim da sensação: abria os olhos bem grandes de surpresa. (1982, p. 47)

Tal esforço de Virgínia não é o de se mover, caso inicial de Martim, mas de compreender: o mundo se apresentava a ela, em mistério, a todo momento; era o ato de olhar que, na maior parte do tempo, ficava em desencontro, daí a causa de sua falha. Assim, estando no núcleo onde tudo se move, cabia a ela apenas buscar a ferramenta certa para compreender (e nisso o escuro, plano de fundo tanto para Martim quanto para ela, vem a ser seu guia).

Podemos, além do mais, ver, através da linguagem que constrói os romances, reflexos de paisagens em deglutição. Não é uma linguagem neutra, e deixa entrever rastros, mas aponta para símbolos, ora na quebra de signos, ora na realocação de significados. Se não representa o real, utiliza-se de paisagens para criar uma apresentação que a ele se remete; se não encontra sentido, potencializa-se justamente num espaço de incompreensão, e assim desbrava novos espaços, tornados extensões de personagens em busca. Algo que, em nosso entendimento, amplifica a subjetividade de tais personagens, pautados em falta. Daí que, se a modernidade falha como razão, como já abordado, através de Walter Benjamin, no primeiro capítulo deste trabalho, é também possível ver a queda de Martim, que procura, também através disso, sua reedificação. Nesses aspectos, arriscamo-nos a discordar de Claudia Nina (2002), que coloca Virgínia como uma personagem similar a Lucrecia Neves que, segundo a autora, é uma mulher anti-epifania, incapaz de superar o real em que se encontra.

Desse espaço inconcluso, não apenas um caminho, mas a abertura para o acesso de rastros que ora indicam presenças, ora permanecem não respondidos. Por exemplo, é apenas coincidência, considerado o tempo em que Clarice Lispector escreveu *A maçã no escuro*, que Martim seja um homem em fuga e que tema a figura do alemão e que se espante com o sumiço de um carro Ford – tendo em vista que Henry Ford fora um apoiador do nazismo – ou podemos considerar que há alguma relação com um judeu em fuga?

Por fim, onde a própria linguagem falha, onde essa fala errante se torna inapta, ainda continua como perseverança (aqui, evocamos Maurice Blanchot (2003, p. 47)). Não na intenção de ser uma literatura revolucionária, mas buscando o aprofundamento através de personagens

falhos – reiteramos –, potencializando-se a partir dos espaços tornados estranhos. Algo que justamente demoveria o leitor, colocando-o em busca, quebrando-o, à maneira da figura do texto escrevível, que não é dado pronto para deleite do leitor.

Vemos isso como um texto aberto à possibilidade de caminhos, reafirmando o lugar do texto plural, postulação de Roland Barthes. Espaço estranho que funciona em desterritorialização (da língua, do leitor, das personagens), seja pelo exílio ou pelo movimento, lugar que nos aproxima do segredo – do núcleo da vida, da criação, do sujeito – sem, no entanto, tocá-lo de fato. O que acaba conferindo, também, um espaço de escuridão e de silêncio. Estas instâncias, então, como coisas que se fazem presentes desde a primeira sentença dos dois romances aqui focalizados. Também não esquecer, novamente, como é dito em *Água viva*, que “o que te escrevo continua”, e que essas paisagens, esses espaços, podem retornar em outros momentos, outras escrituras, como aberturas daquilo que se encontra fora. Ou, na reflexão de Simone Curi (2001):

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. [...] Tanto ainda são os lugares que, como o mar, a montanha e o jardim, sempre retornam; no silêncio subterrâneo ouve-se o pulsar das forças destas individualidades, como personalidades (p. 21, grifo do autor).

Nas arestas que deixam antever a luz, à visão de um lustre suspenso ou de um homem iluminado pela luz do luar, sombras anunciando gestos, que remetem, em nosso ver, aos mesmos pontos: uma mulher tentando entender as coisas e um homem, após um crime, renascendo como homem, pavimentando, segundo ele mesmo, o caminho para a humanidade, já que seu fracasso se tornara conhecido.

5 Indocilidade final

Não é a individualidade dos escritores que explica o fato de a escrita se colocar fora de um horizonte estável, numa região profundamente desunida. Mais profunda do que a diversidade dos temperamentos, dos humores e mesmo das existências, é atenção de uma busca que coloca tudo em questão. Mais decisiva que o dilaceramento dos mundos, é a exigência que rejeita o próprio horizonte de um mundo. A palavra “experiência” também não deve mais fazer-nos crer que, se a literatura nos aparece hoje num estado de dispersão desconhecido em épocas anteriores, ela o deve à licença que faz dela o lugar de ensaios sempre renovados. Sem dúvida, o sentimento de uma liberdade ilimitada parece animar a mão que hoje deseja escrever: acredita-se que se pode dizer tudo e dizê-lo de todas as maneiras; nada nos retém, tudo está à nossa disposição. Tudo não é muito? Mas tudo é finalmente muito pouco, e aquele que começa a escrever, na despreocupação que o torna mestre do infinito, percebe, no fim, que, na melhor das hipóteses, consagrou todas as suas forças para buscar um único ponto.

Maurice Blanchot

Vemos a literatura como um espaço que oferece várias tentativas e caminhos, um rato que não para de roer. Um ponto essencial da literatura, em nosso ver, é que ela não se deixa contornar, que é, ainda, um campo de persistência. Nesse sentido, parece ser coerente que escolhamos uma autora que, em nossa percepção, se coloque a escrever não na tentativa de dizer tudo, mas de alcançar o todo, o centro da vida, o núcleo onde tudo passa a acontecer em cascata, como ondas reverberando no infinito, como coisa fractal que repete a si mesma.

Para além disso, o núcleo deste trabalho girou em torno da questão da falha. Seja isso com relação à experiência, como vivência, ou como falha de linguagem, como impossibilidade. Embora não propriamente um conceito definido de antemão, tentamos refletir essa questão a partir de algumas imagens, que por vezes se originaram a partir de palavras-conceitos, tais quais exílio e nomadismo ou estranhamento.

Pautados os romances que aqui estudamos, pode-se considerar que o limiar em que a linguagem opera é também o limiar em que, geralmente, se encontram seus personagens. G.H., Virgínia, Martim, eles procuram algo que não podem nomear (ou procuram esse espaço onde não será mais necessário nomear), mas quando/se encontram, parecem perder a coisa procurada no mesmo momento. As questões lidas nesse sentido, pensamos que se há alguma razão em chamar de “falha” essa construção em estranhamento, uma das bases pode ser encontrada no fato mesmo de que importa mais a busca, o sair, e não o seu encontro, e não o seu resultado.

Similarmente, como Alexandre Nodari pontua⁷⁸, tornou-se um lugar comum falar de Clarice a partir de seu desejo de superar a linguagem, mas o ponto central, para ele, não se encontra aí: é que nesse fracasso se encontra a potência, é a tentativa de falar sobre o indizível que possibilita alcançar isso: a outra linguagem, o outro mundo, a linguagem atrás do pensamento. Ou seja, nessa perspectiva o esforço também vale mais pela tentativa e a busca importa mais que aquilo que é encontrado.

Assim, ponderamos que há aí uma escritura/espço que falha, como coisa conjunta que intercala a linguagem literária e a sua narrativa: nos corpos, na linguagem, no mundo. Desde a palavra que tem luz própria, ou como palavra no escuro, que desemboca num texto plural, rico em sentidos. Nisso os dois romances, suas proximidades e diferenças. E aí um diálogo inerente à busca do centro da coisa viva, do *it*, da ideia do instante-já. Daí o esforço de tentar, na repetição da exaustão, como o faz Virgínia no escuro e Martim no descampado.

Dito isto, pode-se encontrar a naturalidade dessa movência, dessa saída: o movimento deixa de ser coisa mecânica e passa a funcionar de forma orgânica (à maneira de um rizoma), e assim tanto o exílio quanto o nomadismo podem ser lidos de maneira conjunta, como um ciclo que talvez não acabe ou tenda sempre a estar incompleto. Aliás, o exílio como existência, pensado a partir de Jean-Luc Nancy, vem a dialogar com essa perspectiva de uma busca que não possui partida nem chegada. Vemos, desse modo, escrituras que se pautam pelo movimento, como força de desterritorialização, onde o que se desterritorializa, no âmbito da literatura, é a própria linguagem, e então uma possível reterritorialização vem a ocorrer num espaço novo, ressignificado na literatura brasileira.

Ademais, como não pensar que o exílio seja coisa contemporânea? Como coisa que atravessa o tempo e nunca envelhece, mas sempre se renova. Se a terra não pode ser habitada (ou mesmo se a lei ou a guerra obrigam o banimento), se o mundo perdeu o sentido, se a existência é simplesmente uma expulsão sem antes nem depois. Em tudo isso questão de movimento e de busca, a colocação de uma constante falta, talvez nunca preenchida.

Outro ponto que queremos aqui abordar reside na seção um deste trabalho: lá, há a

⁷⁸ Em *A sombra da palavra*, Nodari escreve: “Tornou-se um lugar comum dizer que a escrita de Clarice Lispector se dá por um desejo de ultrapassar o limite da linguagem e apalpar o seu outro, que a autora nomeia, ao longo de sua obra, de diversas maneiras: ‘it’, ‘núcleo’, ‘objeto’, ‘coisa’, ‘indizível’, ‘silêncio’. Busca, de saída, impossível e paradoxal, pois que consistiria em, pelas palavras, atingir o que está além delas. Todavia, seguidas vezes a autora insistiu que é justamente tal fracasso em expressar o indizível o que permite que ele se manifeste” (2018, s/p). Texto disponível em: <https://claricelispectorims.com.br/blog/a-sombra-da-palavra-por-alexandre-nodari/>.

menção, a partir de Claire Varin, de que o leitor de Clarice Lispector deveria se conectar à sua literatura de maneira quase telepática. De outro modo, segundo este procedimento (que, aliás, Varin defende), também o crítico deveria assim proceder. Ora, há aí um perigo, uma zona delicada: ao ler Clarice desta maneira, o crítico, ao escrever sobre outra escritura, corre o risco de imitar o seu objeto de análise.

Por outro lado, ao obedecer a critérios estritamente acadêmicos na leitura de Lispector, o crítico corre igualmente o risco de se tornar asséptico diante de uma escritura que pulsa vida. Postura, aliás, que Clarice abominava por considerar que isso “matava” o texto literário. Na esteira deste pensamento, tomemos por consideração o que escreve Emanuelle Adacheski (2017):

O lugar possível da crítica é a intimidade do diário, é o abandono à obra, o investimento de vida do crítico também, não só do escritor. É o abandono da torre de marfim, retórica e cheia de empáfia do fundo científico do ensaio, e a tomada do ensaio pelo literário. Ou seja, a crítica não pode ser estruturalista porque isso a afasta, não para melhor ver, pelo contrário: você fica extremamente próximo (ocularmente) e afastado (no sentido de vida, envolvimento, engajamento). Ainda participante de uma economia dos afetos, um amor pelo gesto do morto (p. 121).

Longe de tornar essa uma postura universal, pensemos esse procedimento como aliado à crítica literária. Também porque, ainda que pautado como ciência, o estudo literário não deixa de ignorar a questão do afeto. De outro modo, pensamos que é impossível que a literatura não afete, e que não deixe de ser “um amor pelo gesto do morto”, como pontua Adacheski, que é ainda mais aguda ao pensar esse gesto morto do autor:

E daí que o autor morreu? E daí que a literatura é a linguagem que fala apenas de si mesma? A vida ignora essas regras, esses predicados, e mergulha afetivamente na literatura, deixa-se por ela afetar. O lugar da literatura não é a ciência. A crítica não pode, ou melhor, não precisa ser científica (de que o estruturalismo literário é emblemático). Se por um lado Osman Lins parodia o ensaio (e o parodia em sua faceta socialmente elevada, em sua pretensão de autoridade, na marmorização de seu pedestal) com a utilização de fontes ‘inferiores’, por outro ele repercute a postura anticanônica que aparece em Lima Barreto, seu M. J. Gonzaga de Sá (p. 119).

Considerado isso, qual é o lugar da crítica de Clarice? Muito se discute sobre o lugar de sua literatura, mas qual o lugar daqueles que escrevem sobre sua escritura? Parece evidente que seja necessário rigor no método de análise e a parodização de seus textos deva ser evitada, mas, no afastamento que o método requer, onde fica o núcleo da vida, onde tudo transpira? Se por um lado é perigoso produzir uma leitura telepática (estratégia que, aliás, Claire Varin busca

diretamente em Clarice, e que Benjamin Moser parece seguir, no sentido de que, em sua biografia sobre a autora, exagera e força aproximações entre vida e obra, inclusive pautando o trabalho de Lispector a partir de sua origem judia), é igualmente arriscado excluir da análise literária a vida e o afeto.

Desta maneira, ponderamos como possibilidade a crítica ser pautada em uma espécie de entre-lugar: que se respeite o rigor científico, mas que não se deixe de produzir uma leitura sensível sobre o texto literário, de modo que a produção proveniente de tais leituras não seja insípida. Nisso, no estudo sobre Lispector, vários autores parecem englobar leituras que não ignoram a vida pulsante da literatura, sendo alguns exemplos deles: Simone Curi, Gabriela Lírio Gurgel, Alexandre Nodari, Evando Nascimento, Benedito Nunes, etc. Ademais, de tudo que se pensa aqui, para além do entre-lugar sugerido, refletimos, também, que um possível caminho para esse impasse se encontra através de Giorgio Agamben: pode-se ler e refletir a literatura através dos gestos e rastros que ela deixa. Se o autor está morto, é a partir de sua ausência que ouvimos sua fala; é a partir desse lugar que sentimos seus gestos e é a partir do contato que podemos ser pela literatura afetados.

E que não esqueçamos, como Clarice nos ensina: tudo acaba, mas o que te escrevo continua.

Referências

- ADACHESKI, Emanuelle. **A rainha dos cárceres da Grécia: imagens do exílio**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem), Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Ana Luíza. O corpo-texto canibal em Clarice Lispector. **Anuário de Literatura I**, 1993, p. 49-62. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5230>. Acesso em: 04/05/2020;
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas**. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAEIRO, Alberto. **O guardador de rebanhos**. Disponível em: <https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/06/Poemas-de-Alberto-Caeiro.pdf>. Acesso em: 03/05/2019.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1971808/mod_resource/content/1/Tania%20Franco%20Carvalho%20%28i%29.pdf. Acesso em: 04/05/2020.
- CIXOUS, Hélène. **La hora de Clarice Lispector**. Barcelona: Anthropos; San José: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.
- CIXOUS, Hélène; JENSON, Deborah. **Coming to writing and other essays**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1991.
- CHEREM, Lúcia Peixoto. **As duas Clarices – entre a Europa e a América: leitura e tradução da obra de Clarice Lispector na França e no Quebec**. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura- I**. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 39-56.

CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. Instintos e instituições. **A ilha deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles. O Pensamento Nômade. In: MARTON, Scarlett (org.). **Nietzsche Hoje?** Colóquio de Cerisy. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka, para uma literatura menor**. Tra. Rafael Godinho. Lisboa: Assirio& Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2**. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. **Anne Doufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas, SP: Papirus, 1995.

FONSECA, Ailton Siqueira de Sousa. **A odisseia de si: a reconstrução do homem em Clarice Lispector**. Tese (Doutorado em Ciências sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

FONTANARI, Rodrigo. A concepção de vazio em Roland Barthes. **Alea**. Rio de Janeiro, vol. 20, n. 3, p. 37-53, set./ dez. 2018.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. Antonio F. Pascais e Edmundo Cordeiro. Vega: Passagens, 1982.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOTLIB, Nadia. **Clarice, uma vida que se conta**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

GURGEL, Gabriela Lírio. **A procura da palavra no escuro** – uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

HIDALGO, Ana. El núcleo de la palabra: el retorno a la lengua de origen en la obra de Clarice Lispector. **Espéculo**. vol. 51, p. 45-57, jul./ dez. 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4345095>. Acesso em: 08/01/2020.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector**. Vols. 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. A toca. In: **A muralha da China**. São Paulo: Nova Época, s.d., p. 41-72.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1970.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **O lustre**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LISPECTOR, Clarice. **O mistério do coelho pensante**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

LINS, Osman. Conto barroco ou unidade tripartita. **Nove, novena**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

LUCAS, Fábio. Clarice Lispector e o impasse da literatura contemporânea. **Travessia**, n. 14, p.46-62, 1987. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17507/16086>. Acesso em: 31/12/2019.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão**. São Paulo: José Olympio, 2017.

MEMMI, Albert. **O homem dominado**. Lisboa: Seara Nova, 1975.

MENDES de SOUZA, Carlos. **Clarice Lispector: figuras da escrita**. Instituto Moreira Salles, 2000. Disponível em: <https://claricelispectorims.com.br/figuras-da-escrita/>. Acesso em: 25/09/2019.

MOSER, Benjamin. **Clarice**, Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. **Archipiélago**, n. 26-27, p. 34-40, inverno de 1996.

NANCY, Jean-Luc. Art, a fragment. **The sense of the world**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 123-139.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Trad. Richard A. Rand. Nova Iorque: Fordham University Press, 2008.

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

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 24-25.

NINA, Cláudia. **A palavra usurpada – exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

NODARI, Alexandre. A vida oblíqua: o hetairismo ontológico segundo *G.H.* **O Eixo e a roda**, Belo Horizonte, vol. 24, n. 1, p. 139-154, 2015.

NODARI, Alexandre. **A sombra da palavra**. Instituto Moreira Salles: 2018, s/p. Disponível em: <https://claricelispectorims.com.br/blog/a-sombra-da-palavra-por-alexandre-nodari/>. Acesso em: 16/11/2019.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009.

PACHECO, Keli Cristina. **Lima Barreto/Roberto Arlt: a comunidade em exílio**. Florianópolis, 2009, p. 204. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92401/268854.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 03/09/2019.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **A aula inaugural de Clarice**. São Paulo: 1997, s/p. Disponível em: [≤http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/20.html≥](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/20.html). Acesso em: 14/02/2019.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**, 2º ed. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. São Paulo: Martin Claret Editora, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chacravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VARIN, Claire. **Línguas de fogo**: ensaio sobre Clarice Lispector. São Paulo: Limiar, 2002.

VARIN, Claire. Clarice, olho-de-gato. In: **Remate de males**, n. 9, p. 55-61, 1989.

WALDMAN, Berta. Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector. **Arquivo Maaravi – Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, vol. 5, n. 8, março de 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1780>. Acesso em: 15/01/2020.

ZAMBRANO, María. Uma metáfora da esperança: As Ruínas. Trad. Rodrigo Lopes de Barros Oliveira. **Sopro – panfleto político-cultural**, Florianópolis, n. 37, outubro de 2010.