

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

ANA CLAUDIA PEREIRA ANDRUCHIW

**A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS: O NOMADISMO NOS
ESCRITOS DO EXÍLIO DE CLARICE LISPECTOR**

PONTA GROSSA
2020

ANA CLAUDIA PEREIRA ANDRUCHIW

**A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS: O NOMADISMO NOS
ESCRITOS DO EXÍLIO DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos da Linguagem

Orientadora: Prof. Dra. Silvana Oliveira

Coorientador: Prof. Dr. Jhony A. Skeika

PONTA GROSSA

2020

A576

Andruchiw, Ana Claudia Pereira

A Pecadora queimada e os anjos harmoniosos: o Nomadismo nos escritos do exílio de Clarice Lispector / Ana Claudia Pereira Andruchiw. Ponta Grossa, 2020. 133 f.

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

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Oliveira.

Coorientador: Prof. Dr. Jhony Adélio Skeika.

1. Exílio. 2. Nomadismo. 3. Clarice Lispector. I. Oliveira, Silvana. II. Skeika, Jhony Adélio. III. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. IV.T.

CDD: 808



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
Av. General Carlos Cavalcanti, 4748 - Bairro Uvaranas - CEP 84030-900 - Ponta Grossa - PR - <https://uepg.br>

TERMO

ANA CLAUDIA PEREIRA ANDRUCHIW

A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: o nomadismo nos escritos do exílio 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, 27 de agosto de 2020.

Silvana Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Jhony Adelio Skeika - Universidade Estadual de Ponta Grossa

Keli Cristina Pacheco - Universidade Estadual de Ponta Grossa

Felipe Simões Ponte - Universidade Estadual de Ponta Grossa

André Luis Gomes – Universidade de Brasília



Documento assinado eletronicamente por Jhony Skeika, Professor(a), em 29/09/2020, às 14:42, conforme art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por Keli Cristina Pacheco, Professor(a), em 30/09/2020, às 09:59, conforme art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por Silvana Oliveira, Professor(a), em 01/10/2020, às 14:19, conforme art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site <https://sei.uepg.br/autenticidade> informando o código verificador 0315931 e o código CRC 4DDEC904.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelos dons, graças, mínimos e grandes sinais de cuidados em minha vida. Pela inspiração interior e providências temporais.

À Universidade Estadual de Ponta Grossa, que possibilitou a realização do mestrado e apoio com a bolsa de incentivo à pesquisa.

À minha orientadora Profa. Dra. Silvana Oliveira, por ter acolhido minha proposta, pelo exemplo de profissionalismo, competência e dedicação. Sou também imensamente grata por todo o empenho em não medir esforços em dar suporte nos momentos de inseguranças e angústias quanto à instabilidade da implementação da bolsa.

Ao meu coorientador Jhony Skeika, por me acompanhar desde a orientação do TCC na modalidade a distância e, desde lá, acreditar na concretização do sonho do mestrado.

A todos meus irmãos, parentes e amigos, pelo apoio moral e financeiro nos momentos de dificuldades e paciência nas ausências. Especialmente, a Milene Zanoni, por instigar os sonhos e pela segurança que me passa.

À minha mãe, dona Alfredina, pelas refeições quentes, roupas limpas e inúmeras outros mimos e confortos para que eu me dedicasse à pesquisa, sobretudo, pelas constantes orações e profecias de que “tudo vai dar certo”.

A Maria Larissa, pelo apoio incondicional, sustento emocional e por exigir que eu respirasse nos momentos de crise, por cantar e sorrir nos dias difíceis.

A Maria Rafaela, pela fortaleza e ternura que sempre me oferece, pela cumplicidade em todos os momentos e pelo colo que me dá enquanto filha de sua mãe.

A Maria Eduarda, por acreditar nas minhas capacidades, por me lembrar que sempre vou conseguir e por me dar super poderes de mãe.

A vocês, Marias, sou eternamente grata por serem mães umas das outras no momento em que eu não pude ser, por muitas vezes assumirem com um comovedor silêncio responsabilidades financeiras e emocionais além de suas possibilidades, em nome de uma realização “nossa”.

A Flávia, pela presença constante e dedicação sublime em tudo, pelo olhar carinhoso que tenta adivinhar minhas preocupações, por partilhar suas experiências comigo e acolher meu confuso mundo no teu.

Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou.
Quanto quis, quanto não quis, tudo isso me forma.
Quanto amei ou deixei de amar é a mesma
saudade de mim.

Fernando Pessoa

RESUMO

O presente trabalho possui como temática o nomadismo nos escritos do exílio de Clarice Lispector e tem como objetivo principal a análise da construção do universo ficcional produzido pela escritora durante o período em que ela, voluntariamente, viveu no exterior. A via investigativa se fará dentro de um recorte de três anos, 1946 a 1949, a partir de alguns textos produzidos em Berna na Suíça, período que consideramos um momento ápice da sua experiência no exílio. A pesquisa parte, *a priori*, que há nesse período algumas distinções no funcionamento do discurso clariceano, como um silenciamento da sua estilística já conhecida. Dessa forma, a análise tem como objeto principal de estudo a peça “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos”, único trabalho do gênero dramático da escritora, texto em que mais se evidencia esse processo de silenciamento no período de exílio. No entendimento de que esse silêncio se manifesta em um período de trânsito e/ou deslocamento experienciado pela entidade autoral, evidenciado em âmbito social e geográfico, procuraremos compreender as situações de desterritorialização a partir das concepções de Nomadismo dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. Ao relacionarmos o silêncio ao conceito de Nomadologia, queremos evidenciar o contexto de exílio que, mesmo abarcando uma noção desfavorável de dor e trauma, desdobra-se para uma concepção de proliferação de novas experiências, possibilidades e fecundidade autoral. No silêncio, manifesta-se um modo alternativo de enunciação como uma criação de resistência, um devir revolucionário na produção literária de Clarice Lispector.

Palavras-chave: Exílio. Nomadismo. Clarice Lispector.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como tema el nomadismo en los escritos de exilio de Clarice Lispector, y su objetivo principal es el análisis de la construcción del universo ficticio producido por la escritora, durante el período en que vivió voluntariamente en el extranjero. La ruta de investigación se realizará dentro de un corte de tres años, de 1946 hasta 1949, a partir de algunos textos producidos en Berna en Suiza; cuando se lo consideramos un momento álgido de su experiencia en el exilio. La investigación comienza, a priori, considerando que en este período hay algunas distinciones en el funcionamiento del discurso clariceano, como un silenciamiento de su estilo. Así, el análisis tiene como principal objeto de estudio la pieza “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos”, la única obra del género dramático de la escritora; texto en el que este proceso de silenciamiento es más evidente en el período del exilio. En el entendimiento de que este silencio se manifiesta en un período de tránsito y/o desplazamiento experimentado por la autora, evidenciado en el ámbito social y geográfico, intentaremos comprender las situaciones de desterritorialización desde las concepciones del nomadismo de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari. Al relacionar el silencio con el concepto de Nomadología, queremos resaltar el contexto del exilio que, incluso si abarca una noción desfavorable de dolor y trauma, se desarrolla a una concepción de la proliferación de nuevas experiencias, posibilidades y fecundidad de la autora. En silencio, se manifiesta un modo alternativo de enunciación como una creación de resistencia, un devenir revolucionario en la producción literaria de Clarice Lispector.

Palabras clave: Exilio. Nomadismo Clarice Lispector.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. TRAJETÓRIA DE CLARICE LISPECTOR	22
1.1 Percurso biográfico nomádico de Clarice Lispector.....	23
1.2 Inserção no cenário da literatura nacional.....	25
1.3 Os romances do exílio: a linguagem silenciosa.....	28
1.4 Narrativa sitiada: o silenciamento da estilística clariceana.....	35
1.5 A escrita clariceana na perspectiva de Deleuze e Guattari.....	37
2. RELAÇÕES ENTRE A LINGUAGEM SILENCIOSA E A LINGUAGEM NÔMADE: ENTIDADE DE ENUNCIÇÃO NÔMADE	41
2.1 O espaço de movimentação nômade	42
2.2 Berna: o trajeto no deserto	46
2.3 Os pontos de movimentação nômade na escrita epistolar	51
2.4 O processo do silêncio produtivo.....	56
3. A PEÇA “A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS”	63
3.1 A tragédia	66
3.2 A tragédia clariceana.....	70
3.3 Teatro e crueldade.....	71
3.4 O teatro do inferno.....	75
3.5 Agenciamento de poder.....	78
3.6 Que fale a que vai morrer!	95
4. A TRAGÉDIA CLARICEANA COMO MÁQUINA DE GUERRA LITERÁRIA	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	130

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como temática o nomadismo nos escritos do exílio de Clarice Lispector. O objetivo principal consiste em explorar como se efetiva a construção do universo ficcional de Clarice Lispector por meio da análise da peça “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos” (2005), produzida durante o período em que a escritora, voluntariamente, exilou-se do Brasil, entre 1944 e 1959. Para tal, parte-se, a priori, do entendimento de que há em sua produção de exílio uma distinção no funcionamento do discurso clariceano, como um silenciamento em sua estilística. Procuraremos, portanto, caracterizar e justificar essa distinção, como a manifestação de uma *linguagem silenciosa*¹, evento que iremos abordar ao longo desta análise, como uma linguagem que se distancia de algumas características que marcam a autoria de Lispector, como a ocorrência de um apagamento dessas características estilísticas.

Nessa direção, os objetivos específicos deste trabalho se concentram em: a) contextualizar a trajetória de Clarice Lispector no período de exílio por meio, principalmente, da análise de excertos extraídos das missivas pessoais da escritora; b) investigar a singularidade enunciativa da escrita clariceana em sua breve experiência como dramaturga; c) apresentar a peça em articulação com o nomadismo, mas também com o processo enunciativo da escritora no momento da experiência do exílio. Em termos gerais, dos objetivos específicos derivam a nossa intenção principal de perscrutar o silêncio produtivo da escritora a partir da articulação das distintas modalidades de linguagem produzidas nesse momento em especial de sua vida.

Os escritos do exílio possuem uma exploração insatisfatória, uma vez que “ainda não receberam atenção devida por parte dos críticos e permanecem negligenciados” (NINA, 2003, p. 15). Isto é, os romances escritos nesse período são estudados em suas particularidades, no entanto, esse conjunto de textos, por possuírem em comum uma conexão com o exílio, não apresentam muitos estudos que contemplem especificamente essa conexão. Assim, vemos que é pertinente uma análise dessa linguagem silenciosa a partir das diferentes modalidades discursivas desses textos do exílio, literários e não

¹ A expressão *linguagem silenciosa* se consolida nesta pesquisa decorrente dos estudos de Nina (2003), que considera as *narrativas do silêncio* como resultado das relações entre os escritos de exílio de Clarice Lispector.

literários, em sua autonomia enunciativa, uma vez que apontam para uma zona fértil de potencialidades em devir que desembocam no fazer literário da escritora.

Clarice Lispector viveu por quinze anos no estrangeiro, entre 1944 a 1959, mas o período mais agudo de experiência de exílio e de silêncio, como marca recorrente de suas narrativas dessa época, acentua-se no período de três anos em que ela estabeleceu residência em Berna, na Suíça. Assim, no anseio de ampliar as discussões acerca do silêncio produtivo nos escritos do exílio, e por entender que ainda não foram suficientemente explorados, esta pesquisa se deterá, mais especificadamente, nos textos oriundos de Berna por representarem o apogeu da experiência exílica² em relação ao tempo que a escritora permaneceu no estrangeiro. Dessa forma, a via investigativa desta pesquisa se fará dentro de um recorte, de 1946 a 1949, período em que a escritora estabeleceu residência na Suíça.

Dentre o conjunto de textos escritos pela autora durante os três anos de exílio³, daremos ênfase a alguns excertos de suas correspondências pessoais, a fim de analisar a relação da produção ficcional com o contexto histórico em que ela estava inserida; como também analisaremos, de forma introdutória, o romance *A Cidade Sitiada* (1949), na intenção de compreender alguns aspectos que apontam para uma narrativa silenciosa no período do recorte deste estudo. Posto isso, destacaremos o único trabalho da autora como dramaturga, a tragédia “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos”, escrita entre os anos de 1946 e 1949, escolha que se justifica por apresentar elementos inusitados, os quais evidenciam a produção de uma *linguagem silenciosa* durante a experiência do deslocamento geográfico de Clarice Lispector.

Assim, pelo aspecto de migração, exílio e nomadismo abordados nesta pesquisa, para estabelecer uma visão mais pormenorizada desse contexto na vida e produção da escritora, este estudo, de modo geral, se pautará mais precisamente na concepção de Nomadismo dos filósofos Deleuze e Guattari (1997). No entanto, também serão utilizadas outras discussões dos mesmos filósofos e aportes teóricos de outros estudiosos, como Michel Foucault, Giorgio Agamben, Eni Orlandi e Antonin Artaud, que contribuirão no desenvolvimento do trabalho nas abordagens dos aspectos do discurso, das relações de poder e significações do silêncio.

² “Exílica”, relativo a exílio, expressão recorrente nos estudos de NINA (2003) sobre o exílio.

³ Alguns contos, o texto dramático e o romance.

Analisada, portanto, por uma perspectiva nomádica, “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos”, ambientada em contexto medieval⁴, possui o confronto de discursos entre dominante e dominado que se evidencia a partir da prolixidade de todo um sistema social *versus* o silêncio de uma só mulher, condenada publicamente às chamas pelo crime de adultério. No entanto, o silêncio da sentenciada ganha um sentido de transgressão ao contrariar a expectativa pelo discurso de arrependimento ou de remorso. Ao contrário do que se espera, a supliciada diante das chamas sorri, desvinculando a penitência do seu ritual de purificação. Sua conduta ante a morte, ao silenciar e sorrir, funciona como um processo de significação do silêncio e expressa o sentido de manifestação de uma resistência.

A encenação da vida por meio da tragédia clariceana, mesmo que marcada de grande silêncio, muito fala sobre a tensão das relações de poder que permeiam os discursos da sociedade. Ainda que a autora, de modo geral, tratasse com sutileza as questões de gênero, poder e sexualidade, a peça soa como uma ácida crítica para a sociedade.

A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos pode ser lida como uma peça de transição, uma chave que revela o crescimento de Clarice Lispector como uma escritora criativa, e uma comentarista sociopolítica, especificamente no que diz respeito ao papel das mulheres na sociedade. (FITZ; NALINI, 2011, p. 132).

O único ato clariceano, mesmo em modo silencioso, arquiteta-se como um sutil escândalo na medida em que se apresenta como uma forma de denúncia social e efetiva-se como modo de resistência. Essa perspectiva de análise não visa reduzir o projeto literário da escritora apenas a uma interpretação da dimensão sociopolítica da literatura de exílio, pois entendemos que a leitura desse período pode abrir margem para diversas análises de relevantes escopos.

Contudo, o interesse desta pesquisa, ao se ater numa perspectiva sociopolítica, além de tentar privilegiar o esforço do inabitual engajamento contido no teor do inusitado drama de Clarice, não busca rotular a autora, até porque o conceito de nomadismo trabalhado aqui parte justamente da fuga dos processos de codificação; mas de algum

⁴ Inferimos que a peça se passa em contexto medieval por afirmações da autora em carta ao amigo Fernando Sabino em outubro de 1946: “comecei a fazer uma ‘cena’ (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico); uma cena antiga, tipo tragédia idade média com coro, sacerdote, povo, esposo, amante” ⁴ (LISPECTOR, 2016, p. 651).

modo, por esse viés, busca relacionar o silencioso desmonte de um mecanismo de captura social por meio do investimento na potência literária criativa do período de exílio. A criação da peça, por essa perspectiva, arquitetada de modo a evidenciar o contraste dos discursos entre dominante e dominado, aciona-se como um silencioso mecanismo de guerrilha em choque com os sistemas de poder. Por essa lógica, o nascimento do drama clariceano se manifesta como linha de fuga dentro de sua própria produção iniciante, uma máquina de guerra literária.

O conceito de máquina de guerra proposto por Deleuze e Guattari (1995a), essencialmente intrínseco ao conceito nomadismo, será um dos elementos que nortearão esta pesquisa. Como consideram os filósofos, a máquina de guerra nasce do pensamento nômade, é uma invenção criada pelo nomadismo que se articula como potência em choque contra o sistema sedentário e seus mecanismos de territorialização. Para um melhor entendimento, ressalta-se que o modo de vivência nômade se faz na desterritorialização, pois vive na exterioridade do sistema sedentário, fora dos domínios do Estado.

Na medida em que é ameaçado e/ou capturado pelos controles, modulações e hierarquizações dos aparelhamentos estatais, a fim de proteger seu modo de vivência, o nômade mobiliza mecanismos de guerrilha, engenho que se manifesta como meio de escapar do poder do sistema estatal. A criação desse invento, que garante a exterioridade nômade, é o que os filósofos entendem como: ciência nômade (DELEUZE; GUARRARI, 1997, p. 20). Contudo, mesmo que esses mecanismos de guerrilha retomem a ideia de luta armada, a máquina de guerra engenhada pela ciência nômade se articula em outro sentido, pois não dispõe de aparatos bélicos e também não se utiliza de confrontos diretos, mas, de modo inventivo e criativo, movimenta-se sorrateiramente dentro dos limites sociais de maneira a por em fuga as territorializações, como um meio de habitar o mundo de modo desterritorializado.

Os nômades, desse modo, por possuírem uma relação com o fora, à revelia do controle do Estado, estão sempre a mobilizar engenhos como modo de resistência e escape às codificações que ameaçam sua liberdade. Por essa perspectiva, como uma entidade rebelde às padronizações dentro do sistema estatal, a voz do nômade como transgressora é sempre suprimida; a história da memória da humanidade foi sempre contada a partir da voz do sedentário – o detentor da terra, cujos valores de pertencimento e tradição são legitimados pelo poder unitário do Estado. Como tentativa de superação dessa condição,

mesmo que de forma teórica, Deleuze e Guattari defendem que “O que falta é uma Nomadologia, o contrário de uma história” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 33).

Essa fala de fora da história, silenciosa ou silenciada, como um fluxo descodificado, ao se manifestar como máquina de guerra em choque contra a forma-estado, na potência de seu combate, estilhaça tudo ao redor e, nesse ponto, coloca em risco toda a estrutura do Estado. Assim, a voz do nômade, quando cooptada, reage no sistema social/político como um vírus dentro do hospedeiro a infectar as células ao redor, a ponto de colocar em risco toda a máquina estatal. A enunciação nômade, dessa forma, supera sua condição de suprimida na história, assumindo o domínio da sua voz na narrativa.

Em vista disso, entendemos que a peça de Lispector, além de surgir em terras estrangeiras, é tecida dentro de uma dimensão sedentarizada; intuímos que ela surge como um fluxo descodificado, uma guerrilha instaurada pela ciência nômade e se organiza de modo quase diplomático e silencioso na produção clariceana. Buscamos, dessa forma, escutar a narrativa nômade, a Nomadologia, no texto de Clarice Lispector criado em contexto de exílio.

A enunciação que se desenvolve no exílio, pela perspectiva deste estudo, é criada em diversas situações que envolvem a condição exílica, que aqui abrange a ideia do movimento de saída de um território, mas abarca também a noção de movimentação para o fora em outras dimensões: “Saltar fora condiz com um movimento de saída do próprio, fora do próprio lugar, fora do ser próprio, fora da propriedade em todos os sentidos, portanto fora do lugar como topos natal, lugar nacional, ou ainda fora do próprio ser” (PACHECO, 2009, p. 34-35). Nesse entendimento, cabe ressaltar que a noção de exílio aqui levará em conta as movimentações de saída da terra natal, o afastamento do cenário literário nacional, a separação do seio familiar e a desapropriação do meio social como contextualização do momento de absorção da voz autoral pela experiência do exílio.

Como o presente estudo trata dos escritos no exílio de Clarice Lispector, cabe enfatizar que compreendemos a complexidade da tarefa de desvincular o trabalho ficcional da vida real da autora, contudo, esta pesquisa entende a pertinência de também considerar, mesmo que brevemente, uma abordagem biográfica, por inferir que a experiência de desterro da escritora, mesmo que vivida de maneira voluntária, está intrinsecamente relacionada à sua condição exílica e, de algum modo, pode ser percebida em seu trabalho literário.

A apreciação do movimento interno, subjetivo, que envolve a entidade autoral em condições exílicas, não se estabelece aqui apenas como vínculo entre vida e obra, mas contempla um dos objetivos desta pesquisa: analisar como acontece a construção ficcional nesse período. Visto que a máquina de guerra se origina do pensamento nômade, o que se busca é compreender a movimentação autoral, quando e como nasce a peça; em suma, buscamos entender como se coloca em funcionamento a “máquina de guerra literária” clariceana.

O exílio, aqui, será abordado como a zona de movimentação do desterritorializado, um lugar não fixo entre fronteiras onde o nômade segue seu trajeto: “A vida do nômade é intermezzo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42). Ou seja, o exílio será como um trajeto do entremeio, uma dimensão de entre-lugar, onde ocorre a movimentação nômade: “Um trajeto está sempre entres pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42).

Assim, a contextualização da experiência de exílio, acima de tudo, como *locus* da enunciação, visa compreender o momento em que o corpo que escreve cria a ficção e todo o esvaziamento de si que isso implica, baseando-se no intuito de entender o mecanismo de defesa do ato criador face às ameaças das condições de exílio e das exigências sociais contidas nele. O registro biográfico, então, se articula na busca de localizar o lugar da enunciação, explorar o trajeto e a movimentação nômade, o ponto em que o autor se abre para o fora, desertifica-se para dar lugar ao sujeito de enunciação nômade, no instante em que o exílio de si efetiva o nascimento da escritura: “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1988, p. 06).

Em outras palavras, esta pesquisa, ao se vincular em alguns pontos ao trajeto pessoal e biográfico de Clarice Lispector, busca no local e/ou no deslocamento acompanhar as modulações de uma identidade autoral que, mesmo marcada sempre pelo exílio (desde suas residências na Ucrânia, Brasil, Itália, Suíça, Estados Unidos, etc. às suas passagens por Portugal, França, Argélia, Egito, Colômbia, etc.), rapidamente se enraíza no território da literatura brasileira, de forma oficial, a partir de 1943. Acreditamos que o nomadismo em Clarice Lispector – esse processo contínuo de deslocamentos pelos quais parecem passar não apenas as personagens clariceanas, mas também a própria autora empírica – seja

responsável pelo nascimento de múltiplas entidades enunciativas na obra dessa escritora, muitas em exílio não só geográfico, mas também no território da linguagem, da enunciação.

Para discutirmos isso, tomarmos como base a experiência de escrita de Franz Kafka (1883-1924), “partilhado entre nacionalidades, entre línguas, entre estados emocionais da mais elevada delicadeza”⁵ (GODINHO, 2003, p. 07), atravessado por conflitos inerentes à condição exílica nas variadas dimensões da existência. Kafka parece reagir ao maquinismo do Estado e, em condição exílica de enunciação – iídiche, tcheco e alemão – rivaliza essas questões em seu processo de experimentação autoral:

O meu emprego é intolerável porque contradiz o meu único desejo e a minha única vocação que é a literatura. Como eu nada sou senão literatura, que não posso nem quero ser outra coisa, o meu emprego nunca poderá ser causa de exaltação, mas poderá, pelo contrário, desequilibrar-me completamente. Aliás, não estou muito longe disso. (KAFKA apud GODINHO, 2003, p. 08).

Impelido a seguir o fluxo do desejo da escrita e para se recolher nesse território, de modo a lutar pela conservação de sua identidade literária frente ao aparelhamento social/estatal, em condição nômade, Kafka vai mobilizar uma literatura menor na língua alemã: um judeu/tcheco que desterritorializa a língua maior e, em sua reterritorialização, articula uma máquina literária capaz de guerrear silenciosamente, sorrateiramente, politicamente. Guardadas as devidas condições específicas de cada autor em seu contexto de produção, percebemos Clarice às voltas de implicações análogas à experiência de Kafka: imbricada nos mesmos conflitos entre a condição social (exílio – nomadismo) e o processo de escrita, desencadeados pela vivência na máquina social.

Para fins de ilustração, cabe ressaltar que, durante o período de exílio, a escritora, ao acompanhar o marido nas missões diplomáticas pelo mundo, assume também, de algum modo, o “cargo” de esposa de diplomata, que abarca, quase na mesma medida, a representação do governo brasileiro; dessa forma, ao assumir a vida conjugal, ela assume também a vida protocolar, como uma funcionária do governo. As rotinas formais dentro das rígidas convenções sociais, compromissos diplomáticos, eventos e recepções, em dada altura, exprimem na artista certa renúncia de si: “Todo esse mês de viagem nada tenho

⁵ A citação de Rafael Godinho é oriunda do prefácio do livro de Deleuze e Guattari, *Kafka: por uma literatura menor* (2003).

feito, nem lido, nem nada. Sou inteiramente Clarice Gurgel Valente”⁶ (LISPECTOR, 2002, p. 50).

Como veremos no decorrer deste trabalho, as correspondências da escritora nesse período de exílio apontam as dificuldades que Lispector parece enfrentar em reação ao ato criativo, devido ao isolamento e ao contexto da vida diplomática:

A pessoa, individualmente, perde tanto de sua importância, vivendo assim, fora, em ócio. A vida começa a parar por dentro, e não se tem mais força de trabalhar ou ler. Só chaleira fervendo é que levanta a tampa. [...] Berna é um tumulto, mesmo para os suíços. [...] O pior é que estou ficando tão embotada: às vezes nem entendo o que leio. Acho que a culpa é da excessiva solidão, e dessa longa tarde de domingo que dura anos.⁷ (LISPECTOR, 2007, p. 104)

No exílio, como esposa legítima de um representante legal do Estado Brasileiro, as incumbências da Sra. Gurgel Valente e este novo contexto de desterro parecem levar Clarice Lispector à experiência do silêncio em terras estrangeiras, mesmo que no Brasil ela continue sendo lida e cada vez mais conhecida – uma promessa (de fato, concretizada) da geração literária do seu tempo. Todavia, parece que a experiência desse silêncio, propiciada pela condição de exílio, cria na produção clariceana um novo devir.

Nessas condições, em um aparente estado de cooptação social, como uma reação à ameaça de sujeição, inferimos, após a análise de alguns trechos das correspondências pessoais da autora, que as adversidades do exílio e exigências sociais da época possam atuar como possíveis formas de limitações, estriamentos ligados ao aparelhamento estatal que ameaçam o processo criativo daquele momento e que, por isso, vão terminar por culminar em uma linha de fuga. Consideramos, por esse prisma, que “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos” – objeto de análise desta dissertação – nasce em um contexto estriado, como a resistir aos sedentarismos e limitações impostas pelo exílio.

Em outras palavras, dentro de um contexto de adversidades, de dissabores da vivência no estrangeiro, das condições das exigências sociais e familiares, entendemos que o nascimento da peça manifesta-se como um ímpeto de resistência autoral nesse desterro, apropriando o silêncio vivido no exílio à própria dinâmica da linguagem da peça e da formação da identidade silenciada da Pecadora. Ao mesmo tempo em que essa cena

⁶ Trecho de carta destinada às irmãs, Elisa e Tânia Kaufmann, durante uma viagem à Argélia, a caminho de Nápoles, Itália.

⁷ Carta às irmãs, Berna, 26 de janeiro de 1949.

medieval revela um desejo, quase que, imperativo de escrita, cria-se uma potência revolucionária, algo que Deleuze e Guattari chamariam de máquina de guerra literária:

Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. — e com uma *máquina abstrata* que as arrasta. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 12).

Ameaçada pela problemática que envolve a experiência nômade e as modulações sociais, que, em certa medida, poderiam colocar em risco o livre processo criativo naquele momento, a escritura de Clarice Lispector parece reagir ao silenciamento imposto pelo exílio, a partir de uma linha de fuga em sua produção, não apenas porque “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos” é o único texto dramático da produção clariceana, mas porque essa peça marca claramente uma ruptura no percurso nômade dessa escritora. “Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 18).

Acreditamos que a peça teatral de Lispector produzida em um contexto de experiência de exílio e de exigências da rotina diplomática, arquiteta-se de modo a fugir da situação de opressão forjada pela máquina estatal, vivenciada pela autora. O drama clariceano, nesse sentido, na medida em que abarca em si críticas às relações de poder na sociedade, efetiva-se como a potência criativa e revolucionária de uma máquina de guerra literária, mesmo que operando de forma silenciosa. De algum modo, a escritura da peça relacionada à contextualização do exílio aponta uma luta por um modo de existência livre, para uma tentativa de expansão da vida, como afirma o filósofo Roberto Machado:

Escrever é uma tentativa de libertar a vida daquilo que aprisiona, é procurar uma saída, encontrar novas possibilidades, novas potências de vida. Pois em continuidade com sua concepção do exercício do pensamento, ou do que significa pensar, a criação artística é [...] o ato de tornar visível o invisível, tornar dizível o indizível – ou formular essa ideia em toda a sua abrangência, tornar pensável o impensável. (MACHADO, 2009, p. 221).

A concepção da escrita por essa lógica, permeada por uma ação libertadora, corrobora a ideia de que a criação do único ato dramático clariceano se configura como uma espécie de atitude para “libertar a vida daquilo que aprisiona”. Isso se estabelece no

intuito de resguardar um modo de existir naquele momento, assim como a ciência nômade se deflagra para garantir a potencialidade da vida, para fazer vazar o invisível e o indizível dos seus estriamentos.

Após esse esclarecimento, ressaltamos que a ficção é espaço do trajeto em que transitaremos e que as abordagens biográficas e autobiográficas servirão apenas como pontos de parada para a alimentação da proposta, que se fará como uma movimentação nômade que privilegia o trajeto e não os pontos de parada: “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 [...]. O ponto de água só existe para ser abandonado [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42). Nesse trajeto busca-se, a partir da enunciação silenciosa do exílio, ouvir o nômade em seu espaço de fala.

A fala nômade é por excelência desterritorializada, o que implica no entendimento de que surge no “fora” de um território, no seu avesso, não se guiando estritamente pelos códigos territorializados; assim, diferente de um padrão, foge das limitações das convenções sociais, sendo, portanto, anômala. Desse modo, ao entendermos que a produção de Clarice, nesse período de exílio, escapa às normas dos mecanismos de linguagens usuais, classificamos isso como a manifestação de uma *linguagem silenciosa*, pois demarca a ausência de algumas características autorais, como o uso das distorções sintáticas, os desdobramentos existencialistas, os fluxos de consciência e situações epifânicas. Essas características se configuram como um modo clássico de expressão autoral de Clarice, de modo que corroboram para estimar um possível padrão de estilo no conjunto literário da escritora. A ausência dessas características, no entanto, é uma lacuna que se enxerga na maioria das obras do exílio e é o que consideramos aqui como uma *linguagem silenciosa*.

Claudia Nina (2003), ao estudar a tríade dos romances⁸ escritos no exílio de Lispector, ressalta o aspecto silencioso dessas obras que se distinguem das demais:

A ‘distorção’ sintática tantas vezes citada com relação aos escritos da autora é realmente marca sutil de todos os seus textos. Contudo, nas narrativas do silêncio, a linguagem assumiu um papel distinto. [...] De uma outra forma, a linguagem expressa a angústia de personagens caindo num vácuo. Subjetividades despersonalizadas, são vozes silenciosas ecoando no vazio à sua volta e confrontadas com seu próprio vazio interior. (NINA 2003, p. 61).

⁸ Obras desta tríade: *O lustre* (1946); *A cidade sitiada* (1949); *A maça no escuro* (1961)

Pela ausência dessas características de criação, como o rompimento de um padrão de escrita, a análise aqui proposta infere que o trajeto do exílio na literatura clariceana propicia uma linguagem silenciosa para essas narrativas. É possível pensar que o exílio é determinante para o surgimento dessa linguagem silenciosa, uma vez que a voz autoral, naquele contexto, ao mesmo tempo em que está em situação de deslocamento, comunica a partir de uma voz de fora, desterritorializada, e evoca uma abordagem para o silêncio da Pecadora e da própria entidade autoral sitiada pelo exílio.

A partir de revelações de próprio punho da escritora é que inferimos que as situações de isolamento geram certa introspecção e silêncio, mas que nem por isso esse silêncio deixa de ser produtivo; pelo contrário, deduzimos que esse silêncio reverbera muitas possibilidades de criação: “Não tenho feito nada propriamente, senão levado uma vida exteriormente calma e interiormente ocupada, se é que se chama assim”.⁹ (LISPECTOR, 2007, p. 63). A fala da autora, na medida em que considera estar superficialmente suspensa de movimentação, mas intimamente agitada, aponta para um movimento potencialmente criativo, uma das características da movimentação nômade, a “pausa como processo”.

Os filósofos Deleuze e Guattari (1997) compreendem essa situação como um processo estacionado, um sistema de movimentação nômade que mesmo parado está em máxima produção: “O nômade sabe esperar, e tem uma paciência infinita. Imobilidade e velocidade, catatonia e precipitação, a pausa como processo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42). Por meio dessa antagônica perspectiva de “catatonia e precipitação” é que se infere sobre uma latente produção de silêncio no silêncio em tal proporção, ou seja, quanto mais a narrativa de exílio é silenciosa, subentende-se que maior tenha sido o “processo estacionado” exigido em sua produção. A linguagem silenciosa, por evocar uma condição paradoxal que representa, simultaneamente, imobilidade e silêncio, corresponde à ideia de movimento como uma atividade que se produz em exercício estático. A partir da compreensão da linguagem silenciosa, que adquire velocidade no processo de pausa, busca-se pensar a experiência de exílio de Clarice Lispector como o espaço onde ocorre essa movimentação. Por esse prisma, depreendemos que o silêncio expressa a

⁹ Trecho de carta destinada a irmã da escritora, Elisa Lispector, Berna em 17 de julho de 1946.

apropriação da experiência de exílio na medida em que se torna um refúgio para o sujeito nômade.

À vista disso, o que se busca, além de evidenciar um rompimento com o 'padrão clariceano', é configurar o desvio nessa linguagem como uma possível linha de fuga criadora em sua própria linguagem de criação, um devir outro da escrita de Clarice. Resignificar o indizível nos interstícios da linguagem silenciosa do período em que a autora morou em Berna envolve a escuta desse silêncio não apenas pelo viés exílico, mas, particularmente, por uma perspectiva nomádica e, em certa medida, encontrar nesse espaço geográfico a localização de uma linguagem silenciosa, não paralisada, mas ativa, desterritorializada e que sobrevive no fora, comunicando-se a partir das significações do silêncio. Explorar no sistema da linguagem silenciosa uma articulação insólita e autônoma que, por isso mesmo, ao consideramos o afastamento de um possível padrão clariceano, configura-se como independente de si mesma, como um fluxo decodificado e desterritorializado, que subsiste de modo reverso, nômade.

Em síntese, numa visão breve e panorâmica, ilustraremos como será feita a exploração da produção clariceana a partir da perspectiva nomádica dentro do recorte de tempo proposto. Assim, o exílio será considerado como um local de trajeto, o entremeio; o nômade como a figura do autor a transitar no lugar de entremeio; o exercício de movimentação nômade, estático e de intensidade, será a produção de silêncio que envolve as narrativas nesse trajeto; a criação literária, originada em todo esse processo, para esta análise, será a voz que provém do silêncio da movimentação pelo trajeto. Por essa lógica, trabalharemos com a peça de teatro como a voz desterritorializada que se pronuncia de maneira atípica e singular, (des)padronizada; ela seria a linha de fuga criadora gerada no interior do mecanismo estatal que se mobiliza numa dimensão subversiva, como máquina de guerra em choque contra o aparelhamento do Estado.

A peça, ao expor o silêncio com certa sutileza democrática, expõe o agenciamento de poder presente no discurso das diversas esferas da estrutura de uma sociedade a controlar as existências. Engenhada como ciência nômade e presa no interior do Estado, a máquina de guerra age sorrateiramente dentro dos limites sociais, desterritorializando seu redor: a peça não se presta ao serviço do Estado, ela o denuncia. A linguagem silenciosa, distinta de um padrão, se manifesta, então, como um modo de expressão desterritorializada

do típico território literário de Clarice Lispector; ao contrário da história sedentária, a enunciação do exílio, para este trabalho, se configura como uma narrativa nômade.

Posto isso, consoante ao caminho nômade, a dissertação se dividirá em seções, sendo que na primeira se fará uma contextualização do percurso de exílio de Clarice Lispector. Para sustentar as aproximações entre as falas da vida da autora e a sua produção, esta pesquisa se deterá em determinadas paragens biográficas e também autobiográficas, no caso, com as missivas. Sendo assim, inicialmente este trabalho focará no campo geo-histórico da trajetória de Clarice Lispector, o contexto de diáspora que envolve sua ancestralidade e nascimento, as situações de asilo, expatriamento, migrância e suas experiências no exílio.

Em seguida, será analisado seu processo de estreia no campo literário nacional na intenção de identificar o estilo de autoria inaugural que carimbou sua trajetória literária em contraste com os romances de exílio. Depois, será feita uma análise do desenvolvimento dos seus romances escritos no estrangeiro, com destaque para a obra *A Cidade Sitiada*, produzida em Berna, tencionando investigar a *linguagem do silêncio* vinculada ao exílio e a repercussão da crítica de suas obras produzidas no exterior. Em seguida, com vistas a tentar estabelecer um parâmetro sobre algumas características que qualificam a literatura a partir da ótica de Deleuze e Guattari, será apresentada uma breve reflexão sobre o conjunto de obras da escritora atreladas aos conceitos desses filósofos.

Na segunda seção, amparada nos aportes dos teóricos supracitados, a pesquisa se orientará a discutir o conceito de nomadismo vinculando à entidade autoral e o desenvolvimento da criação da escrita ficcional. Assim, o sistema de movimentação nômade e o espaço do seu trajeto atrelados ao processo de desterritorialização experienciado pela escritora, juntamente com os relatos epistolares, auxiliarão no processo investigativo sobre o nomadismo nos escritos do exílio de Clarice Lispector. Esta pesquisa encontra relevância no discurso epistolar por entender nele não só o contexto de exílio, mas, sobretudo, na percepção de que ele faz parte da engrenagem literária como exercício de subjetivação do escritor.

Na terceira seção, será realizada a abordagem da peça “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos”, inicialmente de maneira breve, a partir de algumas concepções sobre o nascimento da tragédia, seguidas de reflexões sobre alguns pontos contidos na peça, como o cenário medieval de uma sociedade primitiva, o contexto dos rituais de

crueidade como adesão ao *corpus* social, bem como os rituais de suplício como sistema penal de punição aos corpos não dóceis ao sistema. Em seguida será analisado o discurso que estrutura toda a peça, as falas de cada personagem internalizadas pela hierarquia desse sistema imbricado em protocolos de crueldade e extermínio, portanto, um discurso que é dominante e agenciado. Finalmente, sobre a protagonista, a análise se voltará para o seu silêncio, com vistas a clarificar o sentido da linguagem silenciosa como manifestação de resistência que, mesmo capturada, mostra-se como potência nômade a desestabilizar todo um sistema.

Na quarta e última seção, a pesquisa se deterá em evidenciar a tragédia clariceana como a criação de uma ciência nômade, no entendimento de que, no momento do contexto de exílio, configura-se como uma máquina de guerra literária, assim como a Pecadora, em silêncio, agindo no interior do estado, opondo-se a ele e, de algum modo, denunciando os sistemas dominantes, arruinando a engrenagem da máquina social. Com efeito, para esta análise, a experiência de exílio, mesmo que abarque a noção desfavorável de dor e trauma, configura-se por uma concepção de proliferação de novas experiências, possibilidades e fecundidade autoral, o que revela o devir revolucionário presente na produção literária de exílio de Clarice Lispector.

1. TRAJETÓRIA DE CLARICE LISPECTOR

Desde o seu nascimento, a história da escritora é marcada por uma intensa relação com o solo, território: sempre em movimentos de viagem, deslocamentos, desterritorializações. A partir de uma ideia de itinerância, inicialmente pensa-se a noção de exílio como uma experiência de crônico esforço de adaptação, psicológica e física; comumente pensa-se nas consequências desse contexto que abarcam ideias de desapropriação, separação, perda e trauma. O intelectual palestino Edward Said define o exílio como “terrível de experienciar”: “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o seu eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 46).

Por outro lado, essa percepção de des-pertencimento e fatalidade de “desgracia por excelência”, o filósofo Jean-Luc Nancy pensa o exílio ultrapassando essa noção, uma compreensão que pode representar “una proliferación de posibilidades y apertura de los horizontes limitados”¹⁰ (NANCY, 1996, p. 36). Por esse viés, a experiência de exílio pode ter aberto a possibilidade de um vasto conhecimento cultural e de visão de mundo na vivência de Clarice Lispector; apenas a partir de uma análise superficial da vida da autora, sua bagagem cultural dá conta do domínio de sete idiomas, do conhecimento de vários lugares, países, com exposição e convivências pluriculturais. É possível, em algum sentido, que essas experiências e descobertas tenham contribuído para a fecundidade do olhar clandestino com que ela espiava a vida, como se estivesse desfamiliarizada, de fora, estrangeira e intrusa a inventar uma nova língua para denominar os fatos da existência.

Na intenção de abrir caminhos para uma investigação mais precisa, buscamos acolher, mesmo que exiguamente, o aspecto biográfico por um viés exílico/nomádico. Nesse ponto, é relevante identificar as movimentações da voz autoral, o contexto desses trânsitos, paradas e adequações, para compreender o espaço em que se dá o processo de criação dos escritos do exílio de Clarice Lispector.

¹⁰ Uma proliferação de possibilidades de abertura dos horizontes limitados (tradução nossa).

1.1 Percurso biográfico nomádico de Clarice Lispector

Desde o nascimento, Clarice já comporta em sua história individual movimentos de errância/migração. A biógrafa Teresa Montero (1999, p. 25) descreve o grande sofrimento que foi para a família judia dos Lispector chegar até o Brasil. A família de Pinkas e Mania Lispector, com as duas filhas Tania e Lea, motivados pela revolução comunista optou pelo exílio, iniciando, como refugiados, a travessia até a fronteira; Mania se encontrava na terceira gestação. Ainda, segundo a biógrafa (MONTERO, 1999, p. 28), devido aos agressivos ataques antisemitas, o percurso era de alto risco e migravam de cidades em cidades onde predominavam o caos, assassinatos, estupros e epidemias; escondidos em porões, sentiam e acompanhavam as dores dos assassinatos, estupros, assaltos e todos os tipos de violências.

Assim, em Tchetchélnik, pequena aldeia da Ucrânia, asilados apenas para o momento do parto, nasce Haia Lispector, em 10 de dezembro de 1920. Segundo o registro oficial, passaporte emitido no consulado da Rússia em Bucareste, Haia tinha 1 ano quando a família conseguiu obter o visto para o Brasil; em fevereiro de 1922, a linhagem dos Lispector, resistente às piores condições físicas e emocionais, embarca rumo ao solo brasileiro, escapando de se tornarem parte das estatísticas que dão conta de vinte milhões de russos mortos (MONTERO, 1999).

A pequena e persistente Haia, já no exílio, passa a ser Clarice, assim como todos da família assumem nomes brasileiros – os pais tornam-se Pedro e Marieta, a irmã Lea se torna Elisa e Tania, que por ser um nome comum no Brasil, continua com o mesmo nome (MONTERO, 1999, p. 30). O trajeto da fuga, ainda na vida intrauterina, ao atravessar um país e o nascimento quase clandestino até a chegada permanente ao Brasil são situações que caracterizam, em um âmbito geográfico, o entendimento de que esse aspecto nômade parece ser um estado crônico que acompanhou boa parte da vida da escritora. Passou pela condição de refugiada, asilada, exilada, migrante, retirante e expatriada com relação ao território; a escritora desterritorializada da Ucrânia se reterritorializou no Brasil, desterritorializou-se por 15 anos em terras estrangeiras (1944-1959) e reterritorializou-se novamente aqui em junho de 1959.

Na esteira dos conceitos de Deleuze e Guattari (1997, p. 92), “os elementos do nomadismo se misturam de fato com elementos de migração, de itinerância e de transumância, que não perturbam a pureza do conceito”. Para eles, embora, migrantes e

nômades, em algumas instâncias, mesclam-se durante o movimento de (des/re)territorialização, seus contextos são distintos, pois, de certa forma, o ideal do migrante é o assentamento, pois ele busca o sedentarismo e deseja o domínio da terra como propriedade, ao passo que para o nômade “é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 03). Em certo sentido, é na desterritorialização que o nômade encontra seu território, ou seja, é como desterritorializado que encontra sua territorialidade - na reterritorialização.

Ao menos geograficamente, é possível afirmar que a pessoa de Clarice Lispector, mesmo que idealizasse o assentamento, é de natureza nômade. O histórico da escritora, nesse sentido, somente por uma leitura do prisma social em relação com a terra – inclusive pela ascendência judaica – indica um sujeito sempre em deslocamento, em um movimento sempre de saída, de abandono do território. De certa forma, mesmo que buscasse um solo fixo, por vários anos e por vários motivos, permaneceu continuamente em situação de trânsito.

Devido a diversos fatores, como a guerra, perseguição aos judeus, busca por melhores condições de vida, casamento e a aderência à vida diplomática do marido, Clarice foi exposta a inúmeras mudanças e deslocamentos. Viveu boa parte de sua vida de um território a outro, desde seu nascimento, sendo possível traçar a rota migratória percorrida por ela, iniciando em Tchetchélnik na Ucrânia, Maceió (Alagoas), Recife (Pernambuco), Rio de Janeiro (Rio de Janeiro), Belém (Pará), Nápoles (Itália), Berna (Suíça), Torquay (Inglaterra), novamente Rio de Janeiro, Chevy Chase (Washington) e finalmente Rio de Janeiro, aos 39 anos, após o término de seu casamento, onde permaneceu até o falecimento em dezembro de 1977 (MONTERO, 1999).

Ainda, dentro dessa trajetória, por conta de eventos diplomáticos e de sua carreira, ela viajou e conheceu diversos países e cidades: Libéria (África), Dakar (Senegal, África); Lisboa (Portugal); Casablanca (Marrocos), Argélia; Florença, Roma e Veneza (Itália); Córdoba (Espanha), Egito, Paris, Holanda, México, Polônia, Colômbia, Argentina entre outros (GOTLIB, 1995).

Isto posto, sob a perspectiva de Deleuze e Guattari, mas também a partir da dimensão geográfica dos movimentos de (des/re)territorialidade de Lispector, mesmo que a leitura de seu histórico seja de caráter de migrância, de itinerância, é possível constatar

o aspecto nômade como elemento recorrente em sua trajetória, o que atinge também sua produção literária.

1.2 Inserção no cenário da literatura nacional

A multiplicidade enunciativa compõe o conjunto da produção da vasta carreira literária de Clarice Lispector, que abarca uma diversidade de gêneros, articulando a linguagem dentro e fora da ficção. A versatilidade da escritora, nesse sentido, inclui novelas, romances, contos, crônicas, entrevistas, traduções, conferências, reportagens, ensaios, colunas de jornal, peça de teatro e literatura infantil, além de diversas pinturas. Embora, tenha iniciado sua carreira oficialmente aos 23 anos, quando publicou seu primeiro romance, a escritora desde que aprendeu a ler já cultivava o sonho de ser autora:

Depois, quando eu aprendi a ler e a escrever, eu devorava os livros! Eu pensava, olha que coisa! Eu pensava que livro é como árvore, é como bicho: coisa que nasce! Não descobria que era um autor! Lá pelas tantas, eu descobri que era um autor. Aí disse: 'Eu também quero'. (GOTLIB, 1995, p. 81).

De acordo com os registros de Nádía Gotlib (1995, p. 82), a jovem autora, desde então, tentou sem sucesso publicar suas histórias nas sessões infantis dos jornais da época e não entendia por que nunca eram publicadas; somente anos mais tarde compreendeu que não se tratavam de histórias, mas de sensações. Ainda, segundo a biógrafa, antes da publicação do seu romance de estreia, entre 1940/41, a autora já sentia afinal o gosto de nascer para o público; vencendo a timidez, conseguiu convencer a redação de alguns jornais da época e, assim, quatro dos onze contos que escrevera – *Triunfo*, *O delírio*, *Eu e Jimmy*, *História Interrompida* – foram negociados, gratuitamente, para publicação (GOTLIB, 1995, p, 175-176).

Montero (1999, p. 82-93) destaca que nessa época o mundo respirava uma atmosfera de guerra, mas seus contos já indicavam o fascínio da escritora pela vida interior; na busca de escrever algo de maior fôlego, a escritora se isola, alugando um quarto em uma pensão, a fim de se dedicar mais intensamente na confecção de seu primeiro romance. No entanto, Clarice encontrou algumas dificuldades para publicá-lo e, após infrutíferas negociações com algumas editoras, decide agenciá-lo na mesma editora do jornal *A noite*, onde trabalhava como redatora. Contudo, novamente, o acordo seria que a publicação

nada custaria à Clarice desde que ela abrisse mão do retorno da venda dos livros, se houvesse (MONTERO, 1999, p. 95-96).

Perto do Coração Selvagem, seu romance inaugural, foi publicado ao final do ano de 1943 e Clarice Lispector estreia oficialmente sua carreira literária em âmbito nacional. A primeira tiragem de mil exemplares, segundo Gotlib (1995, p. 201), foi um sucesso inesperado pela jovem autora, que enfim surge no espaço literário nacional com direito a manifestação crítica de grandes nomes de escritores e intelectuais. A maioria das críticas acolhiam a originalidade pela inauguração de uma técnica peculiar de se apropriar da palavra: “A crítica parecia desorientada diante de um livro singular, onde a romancista mergulhava nos recônditos da alma usando uma linguagem original” (MONTERO, 1999, p. 99).

Apesar de algumas comparações a autores como James Joyce e Virginia Woolf, que acabrunhavam Clarice, a maioria das críticas eram positivas, aproximando a potência comunicativa da nova autora: “Tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do Coração Selvagem*. Esse romance é uma tentativa impressionante de levar a nossa língua canhestra para domínios pouco explorados” (CANDIDO, 1977, p. 126-127), Oscar Mendes (1944, p. 4) de *O Diário* ressalta que a autora havia conseguido “exprimir o inexprimível numa língua que, além do mais, não é a sua língua natal, pois Clarice Lispector é russa de nascimento”.

Nessa época, o contexto literário nacional estava mais comprometido com a consciência de denúncia social e temas como a seca e o êxodo rural eram representados em obras de autores como Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos. Dessa maneira, os “domínios pouco explorados” a que se refere Cândido, no estilo e na expressão inaugural da escritora em perscrutar a vida introspectiva, contrastou, em certa medida, com a atmosfera de denúncia social que pairava sobre aquele momento da literatura nacional: “mudou o centro de gravidade de onde os romances brasileiros orbitaram nos últimos vinte anos” (LIMA, 1944)¹¹. Embora o contexto literário da época expressasse os dilemas da realidade do país, o novo estilo inaugurado por Clarice e seus contemporâneos expôs aos críticos, de algum modo, certa comodidade estilística do romance regionalista exercitado nesse momento. Contudo, contrária a essa tendência, Clarice Lispector nasce no cenário literário nacional despontando uma terceira fase do

¹¹ Jorge Lima. Romances de Mulher. *Gazeta de Notícias*, 01.11.194

modernismo; pela originalidade e inovação estética da linguagem, ela, assim como João Guimarães Rosa, Fernando Sabino, Lígia Fagundes Telles e Ariano Suassuna, elencam o grupo de escritores responsáveis por um novo padrão na expressão literária brasileira.

É pelo caráter ousado e inovador de suas narrativas, pela transgressão da linguagem e pela abordagem altamente subjetiva que a escritora carimba sua entrada autoral na expressão da literatura nacional – *Perto do Coração Selvagem* é premiado pela Fundação Graça Aranha como o melhor romance de 1943. A crítica de Antônio Cândido ilustra o acolhimento de seu livro de estreia na literatura nacional:

Todavia, poucos como ele têm, ultimamente, permitido respirar numa atmosfera que se aproxima da grandeza. E isto, em grande parte, porque a sua autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não veem mais do que sons ou sinais. A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização. (CÂNDIDO, 1977, p. 131).

Esse valor sólido e original que o crítico conseguiu prever na estreia de Clarice, de fato, acompanhou sua produção literária ao longo de sua carreira; a escritora é mundialmente reconhecida por essa marca sutil de arquitetar um uso inusitado da língua pelas distorções sintáticas, pelos desdobramentos existencialistas, fluxos de consciência e processos epifânicos. Suas obras de maior repercussão, como *Laços de Família* (1960), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G. H.* (1964), *Felicidade Clandestina* (1971), *Água Viva* (1973), *A hora da Estrela* (1977), iriam consolidar a escritora como uma das ficcionistas mais celebradas, traduzidas e estudadas da literatura brasileira.

O cunho existencialista em suas obras inspirou a tese de doutorado do crítico e ensaísta Benedito Nunes, *O mundo de Clarice Lispector* (1966), primeira publicação totalmente dedicada à abordagem crítica das obras da escritora; essa e outras várias publicações aproximaram as obras e os personagens clariceanos aos conceitos de Jean Paul Sartre e Martin Heidegger. Os estudos do professor Benedito Nunes se tornaram referência obrigatória para a aproximação com a produção de Clarice Lispector. Simultaneamente ao interesse acadêmico despertado pela sua obra, houve também, ao longo de sua carreira, uma recepção interessada e espantada com seus escritos, mas suas obras receberam diversos prêmios e foram adaptadas para o teatro e cinema, a exemplo do longa-metragem *A hora da estrela* (1985), dirigido por Susana Amaral, e também a

adaptação fílmica de *A paixão segundo G. H.*, dirigido por Luiz Fernando Carvalho com data prevista para o lançamento em dezembro de 2020.

Clarice Lispector instaurou um projeto de escrita ao qual inseriu suas convicções, suas hesitações e forçou os esquemas convencionais dos gêneros que cultivou: o romance, o conto, a crônica. Tocou profundamente o poético, elaborando um texto 'quase-prosa, quase-verso', desarticulando as expectativas, conferindo a estes gêneros a marca de seu estilo, renovando-os, conduzindo a fronteiras de difícil superação, legitimando o direito à permanente pesquisa estética, impedindo a estagnação do fazer poético. (SILVA, 2000, p. 124).

Em síntese, ressalta-se que Clarice Lispector desenvolveu em sua ficção um estilo literário próprio com características singulares que, ao estreadem no contexto literário da época e priorizarem os questionamentos existenciais, afastavam-se do cenário da literatura de denúncia. O modo pela qual conquistou notoriedade, marcado pelas inovações linguísticas, fluxos de consciência, monólogos interiores e processos epifânicos, consolidou-a no cânone da literatura nacional.

1.3 Os romances do exílio: a linguagem silenciosa

Após o sucesso inaugural de *Perto do Coração Selvagem* (1943), a recém-autora acompanha de fora a maior parte da repercussão do lançamento do seu livro. Logo após a publicação de seu primeiro romance, Clarice casa-se com Maury Gurgel e, acompanhando o esposo em missões diplomáticas, muda-se para Belém por 6 meses, assim, iniciando um longo exílio fora das terras brasileiras por 15 anos. A jovem escritora, portanto, saía do Brasil com uma grande bagagem: seu sucesso inaugural, o que inevitavelmente criara, para os próximos trabalhos, grandes expectativas.

Posterior à sua estreia na literatura brasileira, suas próximas publicações seriam escritas parcial e integralmente no estrangeiro. Assim, os romances escritos no exílio foram: *O Lustre* (1946), iniciado no Brasil e concluído em Nápoles na Itália; *A Cidade Sitiada* (1949), escrito inteiramente em Berna, na Suíça; e a *Maçã no Escuro* (1961), já em Washington, nos Estados Unidos. Ao contrário do sucesso da obra inaugural, suas publicações subsequentes foram tomadas por certa rejeição e silêncio da crítica. Seu segundo romance foi recebido de um modo um tanto quanto apático, considerando que as críticas e comentários estavam mais em torno do sucesso do momento, que era o lançamento de *Sagarana* (1946), do jovem autor João Guimarães Rosa. Após o lançamento de *O Lustre*, a escritora teve dificuldades de encontrar uma editora para A

Cidade Sitiada; segundo o biógrafo Benjamin Moser, “o livro foi um fracasso, saiu apenas um punhado de resenhas, e não eram positivas” (MOSER, 2009, p. 190).

Dentre os romances de exílio, pela carga filosófica que abarca, o mais estudado é *A maçã no escuro* (1961), mesmo assim, os outros dois não receberam tanta atenção da crítica, de tal modo que se mostra relevante compreender esse momento de produção literária após sua estreia nacional. Sobre esse período e os romances publicados, Brasil pondera que:

Clarice Lispector é ainda, praticamente, um nome desconhecido do público leitor brasileiro. Não só por ter passado quase dez anos sem publicar livro, como, e principalmente, por ter surgido em 1944 (*Perto do coração selvagem*) com algo novo em nossas letras, concebendo um romance que quebrava (e ainda hoje em primeiro plano) todos os padrões conformistas de nosso sempre velho e bolorento romance. Claro que se afirmando em livros subsequentes (*O lustre* e *A cidade sitiada*) – que fogem ainda hoje do *status quo* de nossa ficção – Clarice Lispector estava fadada ao esquecimento, a ‘desaparecer’ momentaneamente, não só por ter se afastado do país, como, e principalmente por seus livros não terem alcançado grande repercussão. (BRASIL, 2012, p. 77).

Claudia Nina (2003), ao estudar a tríade dos romances escritos durante o exílio de Lispector, ressalta o aspecto silencioso dessas obras, que se distinguem das demais. Intitulando o estudo desse ciclo de exílio como “narrativas do silêncio”, *A palavra usurpada: Exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector* (2003) é um dos poucos trabalhos que se ocupam dessa temática; fruto da tese de doutorado da jornalista Claudia Nina, defendida em inglês na Holanda, o livro dedica-se à questão do exílio e nomadismo como eixo matriz da narrativa da escritora. Dessa forma, encontramos no estudo de Nina uma aproximação com a proposta deste trabalho; a paragem em algumas proposições de Nina servirá por vezes como ponto e outras vezes como contraponto.

Pautando-se então, nessas duas premissas, exílio e nomadismo, também nos aportes teóricos de Deleuze e Guattari, Nina elenca as principais características que determinam a literatura de exílio e a de nomadismo na produção clariceana, distinguindo em quais momentos essas duas instâncias se aplicam e se distanciam nos romances da escritora.

Clarice Lispector é feita de ciclos de ruptura com seu próprio estilo, sendo o mais significativo o que vem quebrar a dinâmica de *Perto do coração selvagem* (que em si mesmo é uma ruptura com a tradição), nas narrativas do silêncio, e o que estiliza o silêncio em direção aos escritos nomádicos. É importante mencionar que um movimento só vai existir em oposição a outro, e que o estudo de uma fase só se justifica em relação à outra. Em outras palavras: sem os escritos de exílio, a ideia

das obras nomádicas ficaria sem sua contraparte. É por essa razão que é pertinente estudar o ciclo do exílio sob uma perspectiva que inclua seus movimentos subsequentes, em vez de analisar as obras independentemente de todas as conexões que elas tenham com o resto da obra de Clarice Lispector (NINA, 2003, p. 19).

Essas duas fases literárias da produção clariceana, para Nina, são divididas inicialmente como “narrativas do exílio e/ou do silêncio” – elencadas pela ordem cronológica da escrita no exílio, os romances: *O Lustre*, *A Cidade Sitiada* e *A Maçã no escuro* – e os textos nômades: *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*.

Os exemplos mais significativos desse nomadismo literário são *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. Nas três obras, o protagonista é o narrador que assume o comando da primeira pessoa no curso livre da subjetividade. Há uma franca desobediência às regras das narrativas tradicionais; destrói-se até mesmo a sintaxe ‘regrada’ de acordo com o português-padrão. O tom predominante é o da fragmentação, e as sentenças parecem desenhar um mapa deleuziano, onde não há começo nem fim e no qual as linhas podem ser conectadas em diferentes arranjos, numa infinita multiplicidade. (NINA, 2003, p. 163).

Já *A paixão segundo G.H.* (1964) seria a obra de revelação após a escrita de exílio, primeiro romance publicado após o retorno de Lispector para o Brasil; esse livro seria o momento de reaproximação à escrita de *Perto do coração selvagem*, que também seria como um romance anunciador da metamorfose, com a linguagem estruturada mais próxima ao estilo autoral de estreia, só que de maneira mais densa e madura. Seria, então, um elemento de transição para as escritas tardias e nomádicas.

A proposta de Nina é considerar, na esteira do pensamento deleuze-guattariano, o conceito de rizoma em contraste com a ideia raiz, utilizando, para tal, a distinção das fases da escrita de Clarice. Os caminhos distintos da prática textual dos romances de exílio seriam, dessa forma, os “livros-árvore” em contraste com os “livros-rizoma”:

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. Esses ‘livros-árvores’ estão em oposição às ‘linhas de fuga’ que caracterizam as obras seguintes de Clarice Lispector, nas quais uma nova abordagem da literatura transmite uma outra mensagem: do exílio para o nomadismo, de regras e comandos para a liberdade pós-moderna de pensar e escrever de modo diferente. (NINA, 2003, p. 117).

Assim, a estudiosa considera que os “livros-árvore” são representados pela estrutura arborescente, ou seja, na tríade dos romances do exílio, a estrutura da narrativa parte sempre da perspectiva de um centro e os demais elementos seguem uma lógica hierarquizada e mimética:

A imagem que melhor consegue definir a estrutura desses romances, portanto, é a ‘árvore’, à medida que observo claramente alguns elementos de interação clássica na lógica dessas obras: a ordem cronológica dos eventos, a presença de personagens e narradores em seus lugares (hierárquicos) definitivos (com o narrador contando as histórias e as personagens vivendo as histórias), uma descrição detalhada de lugares e o processo de imitação do mundo e sua ordem. (NINA, 2003, p. 69).

Entre outros motivos, ela também vincula as narrativas de exílio partindo pelo prisma da memória na mente das personagens como um modelo de memória do passado, diferente do modelo rizoma de memória deleuzeano, que se fazem a curto prazo:

[...] os romances são narrados no passado e, portanto, a memória é um elemento relevante na estrutura das mentes das personagens. Mas que tipo de memória? Deleuze analisa duas memórias diferentes: a memória de longo prazo, que é ‘arborescente’, e a memória de curto prazo, baseada no imediato e no descontínuo, na ruptura e na multiplicidade, vinculando-se, portanto, a sistemas ‘rizomáticos’. (NINA, 2003, p. 69).

Dos três livros escritos no exterior, *A cidade Sitiada* representa o ápice do silêncio nas obras do exílio, evidenciando fortemente uma ruptura com o padrão clariceano. “A Cidade Sitiada é um dos mais estranhos romances de Clarice Lispector” (SÁ, 1999, p. 33).

O título de *A cidade sitiada* não poderia ser mais apropriado; simboliza o espírito das narrativas do silêncio com perfeição. É um mundo exílico, desconectado da realidade externa. Um mundo no qual a comunicação é incipiente e a criatividade (a possibilidade de efetivamente se criar alguma coisa de novo ou de inusitado) não faz parte da rotina das personagens, que estão – se não para sempre fisicamente atadas ao subúrbio – aprisionadas à narrativa, que é, acima de tudo, uma escrita ‘sob cerco’, uma escrita sitiada. (NINA, 2003, p. 97).

Boa parte das correspondências pessoais de Lispector, no período de escrita desse romance, são permeadas por queixas e lamentos de inadaptação diante do sentimento de desterro, que são evidenciados ao longo do tempo na Suíça: “Estou considerando Berna como uma prova. Aqui espero ter condições boas e levar uma vida ao máximo inteligente

e sadia”.¹² (LISPECTOR, 2007, p. 48). No entanto, ao contrário de suas esperanças, Berna foi para ela o ponto culminante do sofrimento, com o passar do tempo, a escritora expunha repetidas queixas das dificuldades em se manter equilibrada e saudável. Por conseguinte, o conteúdo das cartas revela, por meio de repetidos lamentos, o sentimento de debilidade e apatia para escrever seu terceiro romance.

Foi o trabalho que mais me fez sofrer. Já são três anos que viro e mexo, abandono e retorno. [...] Esse livro foi mil vezes copiado, destruído, renascido, sei lá. Um dia desses, pegando numa das cópias mais recentes (bem diferente da de agora) - me deu náusea física à medida que me lembrava de como sofri por cada pedaço daquele e de como depois eu via que não prestava. Tive que não pensar nele durante dias - porque persistia em mim esse curioso nojo da dor. Enfim, querida, o livro não presta. Não evolui nada, não atinge nada. [...] Que Deus me perdoe. Três anos - para chegar a isso. Virei e revirei tanto o livro que já não entendo o seu sentido. Dá vontade de gritar de tanta impotência. Em todo esse período de 3 anos, desempenhou grande papel minha desadaptação. [...] Mas posso dizer que desse período me ficou mesmo uma repugnância de sofrimento, como se tem repugnância de ferida que não cura. Não sei o que fazer com o livro, Tania. E estou lhe pedindo conselho. Não adianta me dizer que devo deixá-lo de lado e revê-lo mais tarde: ele está podre nas minhas mãos, e cada vez mais me afastarei dele. Embora esteja tão ligada a ele, que sou incapaz de começar outra coisa.¹³ (LISPECTOR, 2007, p. 87).

Como vimos, o excerto da carta indica que Clarice vincula as adversidades do exílio ao processo de escrita e, assim, as dificuldades de adaptação interferem em sua produção como romancista. O lamento de sofrimento “por cada pedaço” da composição, como a impotência para avançar e concluir o livro, sugere a estagnação na produção, como se a entidade autoral estivesse sufocada, amordaçada pelas circunstâncias do desterro. Inferimos que a sensação de paralisia nas inúmeras retomadas na obra, na tentativa de encontrar seu sentido, não se estabelece como uma esterilidade criativa, e sim como um processo ininterrupto de possibilidade criativa. O desabafo da escritora ao se sentir presa ao livro como se ele estivesse podre em suas mãos, reforça a presença da autora na obra, sobretudo, encarnada nela:

A Cidade Sitiada foi o livro menos apreciado pela crítica. Mas para a leitura que move este trabalho, ele é importante porque reforça a presença da autora, sua ‘vigorosa personalidade’, ou seja, seu traço biográfico, onde ela, na verdade, parece menos estar presente. Talvez tenha sido em função deste aparente ‘afastamento’, com a marca de uma mulher que se sitia nela mesma, que a crítica considerou *A Cidade Sitiada* como o patinho feio de sua produção. (NOLASCO, 2003, p. 60).

¹² Excerto extraído da correspondência de Clarice às irmãs, Elisa e Tania Kaufmann, assim que escritora se mudou para Berna, em abril de 1946.

¹³ Carta destinada à irmã Tania Kaufmann, Berna, outubro de 1947.

Por essa lógica, vemos a entidade autoral sitiada nela mesma, como um registro biográfico timbrado na obra. Inferimos que o momento da experiência do exílio pode ser percebido nesse romance, na narrativa sitiada convertida na linguagem silenciosa da obra, como uma marca recorrente da produção no exílio de Lispector. Ainda assim, mesmo que absorvida no romance, ao afastar-se da estilística que ela mesmo criara, de todas as obras de Clarice, essa ficção, segundo Edgar Cézar Nolasco (2003), pode ser reputada como o “patinho feio” no conjunto do projeto literário da escritora, pois foi o livro que teve menor apreciação pública, o menos vendido, o menos traduzido e o menos estudado da escritora.

A ausência de um ‘padrão clariceano’ sinaliza, segundo Nina, que há a evidência de um vazio, de um silêncio envolvendo a narrativa: “A cidade sitiada é um exercício constante da prática da leitura do silêncio: o fracasso da comunicação” (NINA, 2003, p. 91). Nesse livro, os diálogos são limitados, a ausência de monólogos e de fluxos interiores é presente, assim como a nulidade epifânica, o (des)protagonismo e despersonalização dos personagens – tudo na narrativa volta os olhos para a presença do ausente, da lacuna, do vazio:

[...] expressa a angústia de personagens caindo num vácuo. Subjetividades despersonalizadas, são vozes silenciosas ecoando no vazio à sua volta e confrontadas com seu próprio vazio interior. [...] Um mundo no qual a comunicação é incipiente e a criatividade (a possibilidade de efetivamente se criar alguma coisa de novo ou de inusitado) não faz parte da rotina das personagens, que estão – se não para sempre fisicamente atadas ao subúrbio – aprisionadas à narrativa, que é, acima de tudo, uma escrita ‘sob cerco’, uma escrita sitiada. (NINA, 2003, p. 88).

Na verdade, a distância emocional e a falta de comunicação verbal são palavras-chave para entendermos a maior parte de *A cidade sitiada*, que deixa implícito o fracasso da subjetividade. (NINA, 2003, p. 91).

Em Berna, os sintomas do exílio afetaram incisivamente o andamento de sua terceira obra; em comparação aos seus outros trabalhos, *A Cidade Sitiada*, de maneira geral, foi considerada pela crítica como um trabalho que diverge do conjunto de obras da escritora. Ao fugir do seu estilo inaugural, a publicação do romance não foi bem acolhida pela crítica e pelo público.

A partir da própria autora a respeito da sua produção, anos mais tarde na crônica *Lembrança de uma fonte*¹⁴, ao lembrar a experiência na Suíça e as circunstâncias da

¹⁴ Publicada primeiramente no Jornal do Brasil em 14 de fevereiro de 1970, e posteriormente é publicada na coletânea de crônicas *A descoberta do mundo* cuja 1ª edição é de 1984.

escrita, Clarice admite o quanto foi exigida nessa produção e sinaliza que o livro merece maiores oportunidades:

[...] O que me salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média, foi esperar que a neve parasse e os gerânios vermelhos de novo se refletissem na água, foi ter um filho que lá nasceu, foi ter escrito um de meus livros menos gostado, *A cidade sitiada*, no entanto, relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino. Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada? Eu ia ao cinema todas as tardes, pouco importava o filme. E lembro-me de que às vezes, à saída do cinema, via que já começara a nevar. Naquela hora do crepúsculo, sozinha na cidade medieval, sob os flocos ainda fracos de neve – nessa hora eu me sentia pior do que uma mendiga porque nem ao menos eu sabia o que pedir. (LISPECTOR, 1999, p. 286).

No que tange à exploração crítica dos romances do exílio por Claudia Nina (2003), a pesquisadora considera que tais textos são negligenciados e conclui que os escritos nomádicos, ao revelarem uma recusa aos paradigmas da narrativa centro-estruturada dos escritos do exílio, contribuem com a ascensão autoral de Clarice após o exílio:

Em seus últimos escritos, pós-modernos, Clarice Lispector reinventou-se como autora, resgatando o começo de sua carreira de forma audaciosa, apostando em trilhas (nomádicas) totalmente imprevisíveis. (NINA, 2003, p. 164).

Consoante a Nina, o presente estudo entende que as narrativas de silêncio estão preteridas a um plano de leitura não tão expressivo, todavia, consideramos que elas configuram uma determinante etapa para a trajetória intelectual da autora rumo à liberdade. As análises de Nina (2003), ao explorarem as distinções das narrativas do exílio com relação ao seu conjunto de obras, até certo ponto, contribuem com a proposta deste trabalho. Destarte, o que se pretende é abrir um nicho investigativo a partir desse momento peculiar da linguagem clariceana, momento rico para desdobramentos e possibilidades de análises que podem ainda muito contribuir para a fortuna crítica da escritora e para os estudos da linguagem.

É nesse ponto que entendemos o silêncio na narrativa de *A Cidade Sitiada*, assim como em outros escritos do ciclo do exílio, como indícios que ressignifiquem a singularidade desse inusitado silêncio, considerando a luta e defesa pelo ato criador na produção desses escritos: “se vazio houver em *A Cidade Sitiada*, será vazio característico da arte de Clarice. Não o vazio de esterilidade, mas o vazio como lugar da possibilidade incessante de criação” (PONTIERI, 2001, p. 76). De igual modo, este trabalho pretende compreender esse

silêncio, não somente no gênero romance em questão, mas, sobretudo, em suas criações que de fato estão mais silenciadas na trajetória da autora, por não se adequarem às normas de um ‘padrão clariceano’ e/ou por possuírem categorizações ‘menores’ e/ou secundárias nos estudos literários e da linguagem.

1.4 Narrativa sitiada: o silenciamento da estilística clariceana

Por se tratar de uma obra escrita no mesmo período da produção teatral de Clarice, *A cidade sitiada* talvez seja, entre os romances, a representação que mais se aproxima do processo de silenciamento da estilística clariceana, como também pode ser o trabalho que mais se alinha à peça “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos”. Assim como o texto dramático, *A cidade sitiada* parece enquadrar a originalidade de expressão autoral da escritora dentro de um modo literário mais convencional.

Uma das características que mais se afastam do ‘padrão clariceano’ nesse romance é a tendência intimista; a ausência dos questionamentos existencialistas se evidencia no contraste pela narrativa do exterior, ou seja, o domínio mental da protagonista, Lucrecia, é a visão do externo, como se estivesse na narrativa apenas como expectadora da realidade. A maior parte do romance basicamente se determina a partir do verbo ver: “Nessa moça, que de si sabia pouco mais do que o próprio nome, o esforço de ver era o de se exteriorizar. O pedreiro construindo a casa e sorrindo de orgulho – tudo o que Lucrecia Neves podia conhecer de si mesma estava fora dela: ela via” (LISPECTOR, 1998, p. 45). Benedito Nunes (1974) considera nesse romance a grande relação entre a paisagem e a protagonista com a arte da pantomima¹⁵: “Maquiniais nos sentimentos e cercados de coisas rígidas, os personagens desse romance aparecem como fantoches numa atmosfera de sonho. A pantomima substitui os gestos, a pose suprime a atitude, a caricatura o retrato” (NUNES, 1974, p. 20).

Como uma representação teatral sem palavras, apenas a partir da mímica, o universo externo do subúrbio de São Geraldo é narrado como uma estática fotografia: “E não havia outro modo de conhecer o subúrbio; São Geraldo era explorável apenas pelo olhar” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Muito longe das viagens psicológicas clariceanas, Lucrecia estava presa, efetivamente sitiada, com o olhar fixo a assistir a cidade:

¹⁵ Arte que se utiliza da mímica para se expressar; se efetiva através de gestos, movimentações corporais e expressões faciais para representar.

A realidade precisava da mocinha para ter uma forma. 'O que se vê' – era a sua única vida interior; e o que se via tornou-se a sua vaga história. Que se lhe fosse revelada dar-lhe-ia somente a recordação de um pensamento ocorrido antes de dormir. Apesar de não poder se reconhecer na revelação de sua vida secreta, ela a guiava mesmo; ela a conhecia indiretamente como a planta seria tocada se lhe ferissem a raiz. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Com efeito, como não há a expressão de uma vida interior, não há monólogos interiores e nem fluxos de consciência, que são características da escrita clariceana. Do mesmo modo, como a protagonista não atinge a interação com a existência, pois vive apenas em modo passivo de observação, sem a criatividade de pensar as questões emocionais de sua intimidade e presa a um cotidiano estático, sem eventos-gatilhos de revelação que geram a problematização da existência e autoconhecimento, Lucrecia também não atinge o processo epifânico, elemento peculiar recorrente na ficção de Clarice.

Também nela a verdade era muito protegida. O que não lhe despertava muita curiosidade. Assim como nunca precisara da inteligência, nunca precisara da verdade; e qualquer retrato seu era mais claro do que ela. Embora, um pouco perplexa, percebesse que sabia tanto de si quanto o caixeiro contador diante da lata de lixo. (LISPECTOR, 1998, p. 54).

Além da ausência dessas características autorais, a narrativa do romance em terceira pessoa é linear, sem rupturas e desenvolvida de modo gramaticalmente estável, sem as habituais distorções sintáticas pelas quais Clarice é reconhecida. Como a visualização de um retrato, a narrativa segue quase com a ausência de diálogos:

Os próprios objetos agora só podiam ser vistos de viés; um olhar de frente os veria vsgos. Depois de examiná-los Ana suspirava e fitava Lucrecia em sinal de que já estava desocupada; Lucrecia desviava os olhos para o teto, grosseira. Cada vez mais Ana procurava se aproximar, ansiosa por lhe participar os insignificantes segredos que a sufocavam: de fato já se queixava de não dormir de noite. Lucrecia desviava os olhos. (LISPECTOR, 1998, p. 41).

As proximidades estilísticas entre o romance e a peça “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos” se evidenciam no silêncio das protagonistas que envolve o enredo; são como estrangeiras sem comunicação sitiadas dentro de uma cidade e/ou de um sistema de controle. Assim, as duas se encontram presas, conectadas por uma espécie de pacto de silenciamento: Lucrecia pouco sabe de si, apenas seu nome; A Pecadora nem nome tem e tudo o que se sabe sobre ela vem do exterior. Por essa série de distinções, as duas obras representam um desencaixe da expressão clariceana do seu padrão; configuram-se como

um rompimento autônomo da estilística de Clarice, como uma sublinguagem dentro da linguagem de criação, um devir que ressignifica o silêncio nos interstícios da linguagem de Berna.

À vista disso, a condição de exílio que aponta a ideia imóvel de prisão e sítio, nesta análise, se desdobra e migra para um curso nomádico. Neste ponto, distanciamos-nos da proposta de Nina (2003), porém utilizamos os mesmos teóricos para explorar o aspecto nomádico da narrativa silenciosa de Berna, para, a partir disso, tentar ouvir a voz do nômade na pretensão de possibilitar a Nomadologia, assim como propõem Deleuze e Guattari.

1.5 A escrita clariceana na perspectiva de Deleuze e Guattari

As primeiras impressões críticas que inseriram a produção de Clarice Lispector no cenário da literatura brasileira e destacaram a sua originalidade de cunho filosófico, ao mesmo tempo, afastaram-na do contexto da produção literária de engajamento social regionalista da época. A recepção crítica de sua obra foi, por vezes, marcada por certa desaprovação, especialmente, nos romances do exílio, como é o caso das obras *O Lustre* e *A Cidade Sitiada*: “Acusam-na de alienada; escritor ‘estrangeiro’, 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” (MOZER, 2009, p. 22-23).

Essas críticas, de certo modo, isolavam mais ainda sua literatura de exílio, pairando sobre elas um estigma negativo, principalmente, ao redor de *A Cidade Sitiada*: “muitas das críticas sugerem a experiência artística dessa obra como um objeto artístico de valor negativo ou menor [...]” (PONTIERI, 2001, p. 85). A depreciação do romance, escrito no momento de exílio, aponta para uma maior exploração desse processo de escrita, que a destaca ainda mais como indiferente aos problemas sociopolíticos de sua época. O que buscamos, neste momento, não é problematizar um enquadramento da literatura clariceana como engajada ou não com as questões sociopolíticas de seu tempo, mas a ideia é a de partir dessas críticas, especialmente, as que se referem aos escritos do exílio, marcadamente os oriundos de Berna, para analisar se há, de fato, uma relação de alienação com a realidade social daquele tempo, como verificaremos no decorrer das próximas seções deste trabalho.

Ao considerar a perspectiva dos filósofos escolhidos para a exegese desta pesquisa, alinhamo-nos a um prisma pelo qual se considera a literatura como uma potência a “libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros no interior deles” (DELEUZE, 1997, p. 14). Dessa forma, entendemos que a literatura, entre outras tantas possibilidades investigativas, não está indiferente à dimensão sociopolítica inerente à história da humanidade. Sendo assim, procuraremos lançar um breve olhar no conjunto de obras da escritora sob a luz do conceito de ‘literatura como clínica’ de Gilles Deleuze (1997), com vistas a tentar compreender se existem relações que se ajustem às concepções do filósofo e se essas mesmas relações se ausentam da produção do exílio.

De acordo com Deleuze (1997), da escrita de um grande literato emana um poder clínico, que carrega em si um cunho sintomatologista voltado para busca de doença e cura, na medida em que denuncia o mundo como “um conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem” (DELEUZE, 1997, p. 13). O escritor, como um médico de si e do mundo, ao perscrutar os organismos e sistemas, revela as mazelas do povo, suas amarras e fardos hierárquicos. Dessa forma, o aspecto político que deriva de algumas literaturas, de certa forma, invoca um “povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado [...]; um povo porvir ainda enterrado em suas tradições e reneгаções” (DELEUZE, 1997, p. 14). Para o filósofo, esse literato inventa uma linha de fuga criadora na língua dominante, de modo a desorganizá-la e exteriorizar a vida nas coisas; nos desvios dessa sua escrita, abarca uma literatura que invoca um “povo que falta”, chamando-o à resistência:

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. [...] é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura; [...] ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. (DELEUZE, 1997, p. 14-15).

Essa percepção do escritor, segundo as noções pensadas por Deleuze (1997, p. 14) “provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota [...]. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” A produção literária de Clarice Lispector, de

maneira geral, considerando o seu modo peculiar de espiar a vida, como se estivesse fora dela – como uma clandestina em constante estranhamento do rotineiro, do corriqueiro do cotidiano, do pequeno –, revela, por meio de uma particular apropriação da língua, de uma língua em devir, suas visões e audições do abstrato ordinário da vida: “um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que exprime, mesmo quando é a sua língua natal” (DELEUZE, 1997, p. 124).

Por esse aspecto, o traço clandestino particular de expor a repercussão dos fatos, que manifesta a expressão do inexprimível na escrita clariceana, aponta para um olhar clínico, para os sintomas das dores do mundo real dentro do mundo ficcional de Clarice. Então, pelo viés do filósofo, infere-se que a literatura de Clarice esteja dentro da proposta de “empreendimento de saúde” e, com base nisso, supõe-se que a sua literatura também consiste em “inventar um povo que falta” (DELEUZE, 1997, p. 14).

Destacam-se aqui os estudos de Regina Pontieri (2001), os quais auxiliam na compreensão dessa perspectiva, visto que apontam na ficção de Lispector a existência de entes excluídos e/ou marginalizados, desprovidos de linguagem, mas, por outro lado, a narrativa lhes concede a voz:

Clarice tematiza em sua obra muitas das formas que o outro – como inferior e excluído – tem tomado em nossa cultura. A mulher, o animal, o pobre, o louco, o primitivo, o intuitivo. Pequena-Flor, a anã africana: mulher, negra, não-europeia, não-civilizada, vivendo próxima da animalidade. A louca Laura: não-inteligente [...] A outra Laura, a galinha de A vida íntima de Laura que, no plano da animalidade, retoma de sua xará mulher a marca da estupidez de tantas outras fêmeas claricianas. E, no fim do percurso, Macabéa – a nordestina pobre: não-branca, não-inteligente, não detentora de linguagem. (PORTIERI, 2001, p. 28).

De todo exposto, pode-se apreender que o espaço ficcional clariceano, em seu conjunto de obras, abarca em si elementos que possivelmente evidenciam, a partir da proposta literária da autora, os elementos da ótica sintomatologista deleuziana sobre a literatura dos grandes escritores. Além dos desdobramentos existencialistas, fluxos de consciência e processos epifânicos que são exprimidos por meio de um uso próprio que tensiona a língua portuguesa, vislumbra-se em sua escrita o que considera Deleuze (1997, p. 15): “Fim último da literatura: por em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é uma possibilidade de vida”. A escrita como tentativa de libertar e expandir a vida.

O que se pode visualizar, até o momento, é que o todo da vasta carreira literária de Clarice Lispector é recebido dentro das normas que a própria escritora criou. Não obstante, as narrativas de exílio não possuem a mesma recepção e/ou possuem uma divisa que as separa do seu conjunto literário, justamente por não possuírem a linguagem 'normatizada' pela própria autora.

2. RELAÇÕES ENTRE A LINGUAGEM SILENCIOSA E A LINGUAGEM NÔMADE: ENTIDADE DE ENUNCIÇÃO NÔMADE

O processo enunciativo que se estabelece no silêncio em Berna, pelo fato de estar dentro de um trajeto nômade, não se configura fora de um aspecto de enunciação nômade, mas, ao contrário, a linguagem intermediária criada nesse trajeto é, por legitimidade, a voz do nômade. Não pretendemos reduzir os traços da trajetória de Lispector como aquilo que constitui sua identidade, tampouco fazer de nossa análise um teor determinista de sua obra e/ou pessoa/escritora. A nossa intenção é relacionar alguns aspectos das particularidades da linguagem silenciosa clariceana com o conceito de nomadismo.

Cabe destacar que, independente do período do exílio, o amigo e escritor Antônio Callado revela que o exílio era uma condição internalizada na pessoa da escritora:

Clarice era uma estrangeira. Não porque nasceu na Ucrânia. Criada desde menininha no Brasil, era tão brasileira quanto não importa quem. Clarice era estrangeira na Terra. Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noitinha numa cidade desconhecida onde há greve geral de transportes. Mesmo quando estava contente ela própria, numa reunião qualquer, havia sempre, nela, um afastamento. (GOTLIB, 1995, p. 52).

De qualquer forma, a condição de uma possível subjetividade exílica da autora, para esta análise, detém-se na investigação da escrita de Berna a partir de uma perspectiva nomádica, ou seja, entende que a comunicação do estrangeiro parte de uma entidade nômade. Muito além de compreender a complexidade da sua relação com a terra, busca-se perscrutar a dimensão de uma subjetividade íntima com o fora, desterritorializada, em devir, que vaza na escrita do nômade em suas narrativas.

Se a desterritorialização “é o movimento pelo qual ‘se’ abandona o território” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 197), vale pontuar que esse pensamento não se aplica apenas a uma perspectiva geográfica, uma vez que a noção de território se abre a dimensões de todas as naturezas. Com outras palavras, um modo de existência não se limita em um espaço fechado, mas, pelo contrário, espalha-se em um ambiente aberto, ilimitado.

O nômade, ao renunciar uma propriedade, um território fixo para si, potencializa-se no fora e, na desterritorialização, encontra sua se reterritorialização. É nessa pura potência de metamorfose da voz autoral em Berna que se busca escutar nos escritos do exílio, possivelmente, uma Nomadologia, como propõem Deleuze e Guattari.

Para os filósofos, o nômade é aquele que:

não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário. [...] Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. [...] A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 44).

Sob essa perspectiva, para o nômade, a terra é apenas suporte e ele não se fixa nela, pois foge às codificações sedentárias, possui autonomia de ir e vir, reconhecendo os pontos de sobrevivência. Ele não está a eles subordinado, mas, sim, ao trajeto, ao meio entre um ponto e outro:

O nômade tem um território, segue trajetos costumeiros, vai de um ponto a outro, não ignora os pontos (ponto de água, de habitação, de assembléia, 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. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42).

O nômade prioriza sua independência no entremeio, entre as fronteiras e limites, no *intermezzo*. Ele utiliza, sim, o ponto de água, mas não permanece nele, não se vincula ao território, mas ao percurso. O ponto é utilizado e devidamente abandonado, para que o trajeto continue em alternância até outro ponto. Diferente da aderência ao regime arborescente do sedentário e do migrante que sedentariza, o nômade sobrevive na autonomia do *intermezzo* e vive segundo seu trajeto num sucessivo processo de desterritorialização e reterritorialização.

2.1 O espaço de movimentação nômade

A ascendência judaica da escritora, pelo aspecto exílico, retoma também o marco histórico da sua linhagem: o êxodo. Este marco refere-se, conforme a cultura judaico-cristã, à fuga do Egito do povo hebreu, escapando da tirania do faraó. Essa saída, segundo a narrativa bíblica¹⁶, ocorre por uma passagem através do Mar Vermelho e se efetiva em marcha pelo deserto na busca pela liberdade e pela terra prometida. Do grego *éksodos*,

¹⁶Cf. Livro do Êxodo: 14,16–19.

êxodo simboliza o movimento de saída, de passagem pelo deserto; atualmente ainda se comemora essa passagem na Páscoa (*pasach*) que, além de lembrar os quarenta anos em que o povo hebreu viveu como nômade, retomada pelo cristianismo, alude ao período de quarenta dias em que Jesus Cristo se retira no deserto.

A passagem, por essa concepção, ratifica a transição da vida para a morte; a marcha deserto adentro corresponde à uma recusa ao território, à um plano de fuga e resistência contra um sistema de dominação. A celebração da Páscoa, ainda por essa perspectiva, abrange a noção de agenciamento nômade – êxodo, fuga e deserto – e sua celebração retoma a passagem pelo deserto antecedida por um período de preparação, silêncio, reflexão e mortificação, como um exercício para se adquirir fortaleza e resistência, mas também como meio de recordação de que se está sempre no entremeio: entre a terra e o céu. A ascendência judaica da escritora, de certa forma, é imbricada pelo êxodo, árdua passagem através do deserto que, de certo modo, se estabelece num local entre a escravidão e a terra prometida.

O deserto, para Deleuze e Guattari (1997), consoante à versão bíblica, representa uma linha de fuga em defesa da vida; é um lugar localizado, não delimitado em um entremeio, onde se cumpre o trajeto nômade. É nele que o nômade habita e se deixar habitar:

[...] o deserto, a estepe, o gelo ou o mar, espaço local de pura conexão. Contrariamente ao que se costuma dizer, nele não se enxerga de longe, e não se enxerga o deserto de longe, nunca se está 'diante' dele, e tampouco se está 'dentro' dele (está-se 'nele'...). (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 180).

Este espaço no entremeio, *intermezzo*, como o deserto, o mar, o céu, etc., seria o lugar onde a visibilidade do horizonte é imensurável; é um espaço liso, sem fronteiras nem muros, permitindo, dessa maneira, uma gama ilimitada de direções e mutabilidades. Esse espaço liso, de acordo com os filósofos, é o lugar onde o crescimento se expande e não é freado – é aí que reside a potencialidade nômade. Diferente de como seria em um espaço estriado, cercado de muros e fronteiras.

[...] limitado e limitante é o espaço estriado, o global relativo: ele é limitado nas suas partes, às quais são atribuídas direções constantes, que estão orientadas umas em relação às outras, divisíveis por fronteiras, e componíveis conjuntamente; e o que é limitante (limes ou muralha, e não mais fronteira) é esse conjunto em relação aos espaços lisos que ele 'contém', cujo crescimento freia ou impede, e que ele restringe ou deixa de fora. Mesmo quando sofre seu efeito, o nômade não pertence a esse global relativo onde se passa de um ponto a outro, de uma região a outra. Ele está antes num absoluto local, um absoluto que tem sua manifestação no local, e seu

engendramento na série de operações locais com orientações diversas: o deserto, a estepe, o gelo, o mar. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 45).

Os autores distinguem esses espaços como: lisos, igual a nomos/nômade; estriados, igual a polis/sedentário. Destacam que os dois espaços, embora se oponham, coexistem em uma complexa e contínua rede de captura e escape, um sempre em processo de fuga e outro sempre em processo de detenção, a ponto de, em certa medida, entrecruzarem-se, fazendo o liso estriar-se e o estriado alisar-se.

Conforme os pensadores explicitam, o espaço estriado é representado pela delimitação do território, de modo que as subjetividades se fixam atadas ao desejo em comum de propriedade, modelado pelo Estado e seu aparelhamento; no caso, a noção de Estado geralmente está atrelada aos ideais do imperialismo, do colonialismo e soberania das leis e disciplinas que regem esse Estado. A ideia de território, ao abranger a noção de propriedade e de posse, no intuito de fomentar o desejo geral de criar para si um território, cria um sistema de agenciamentos maquínicos de captura para o controle e codificação de corpos dóceis e opera também em linhas de desterritorialização que atravessam outros agenciamentos:

Qualquer coisa pode fazer as vezes da reterritorialização, isto é, 'valer pelo' território perdido; com efeito, a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho ou sistema. [...] Há toda sorte de figuras mistas que recorrem a formas muito diversas de D. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 197).

Nessa direção, a desterritorialização pode também ser negativa, bloqueando as linhas de fuga, onde "qualquer coisa" pode ser reterritorializada com valor de propriedade. Os autores, muito além de abordar a questão político-filosófica, expressam a ideia de aparelhamento estatal das mais variadas formas de aprisionamento de vida. Mesmo que as instâncias de oposição entre as dimensões lisas e estriadas não sejam definitivas, podendo ocorrer um movimento paradoxo de dominação, os filósofos exprimem no tratado nomádico as possibilidades de agenciamentos de enunciação e linhas de fuga que escapam às submissões.

De toda a forma, o espaço liso é o lugar de oposição à captura de um agenciamento de Estado que, livre do pensamento aprisionado, acrítico e estéril, proporciona o pensamento da expansão "que esposa um tipo muito particular de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem 'medi-lo',

e que só se pode explorar ‘avançando progressivamente’” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 31). É então, no deserto, que o nômade assume uma potência de conexões, criando condições de sobrevivência, experimentando possibilidades entre os limites de um ponto ao outro, exercitando novas maneiras de ser territorializar.

As situações que distinguem os conceitos de migrância e nomadismo, embora se mesquem, mostram que há no nômade uma essência que se ajusta aos modos de existência, mesmo que seja hostil e árido, como resistir aos desafios do deserto e subsistir a circunstâncias inóspitas; diferente do sedentário, mesmo com dificuldades, o nômade viaja em modo ambulante, liso e retira disso uma experiência em devir.

Em suma, o que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento — nem algo que estaria unicamente no espírito — mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço. [...] Viajar de modo liso é todo um devir, e ainda um devir difícil, incerto. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 166).

A experiência das constantes viagens, de deslocamento geográfico que Clarice Lispector atravessou em inúmeros momentos de sua vida, especialmente após o casamento, sugere um constante esforço, ora de adaptação, ora de locomoção. A escritora, em cartas às suas irmãs, inúmeras vezes, queixa-se sobre as dificuldades de adaptação das viagens e da vida no exílio:

Vocês não podem imaginar como estamos cansados de viagens e mudanças. Estamos espiritualmente cansados, fisicamente cansados. Para decidirmos ir a Londres, foi um problema. Imagina que daqui a uns anos estaremos exaustos. O corpo e a cabeça ficam constantemente procurando uma adaptação, a gente fica fora de foco, sem saber mais o que é e o que não é. Nem meu anjo da guarda sabe mais onde moro¹⁷. (LISPECTOR, 2007, p. 115).

Em vista dessas incontáveis situações de trânsito e da constante exposição à diversidade de culturas, é possível compreender o crônico esforço de adaptação, física e psicológica, a que se sujeita o “cidadão do mundo” ao se submeter – ou ser submetido – a incontáveis situações de deslocamento, procurando manter-se minimamente confortável durante os processos de adequação. O exilado possui alternativas ao viver o expatriamento: ou vive como sedentário trazendo em si identidade nacional e a rigorosa

¹⁷ Trecho extraído de carta enviada às irmãs, Elisa Lispector e Tanía Kalfmann, após a mudança de Berna, em novembro de 1950, já em Torquay na Inglaterra, onde o casal permaneceu por 6 meses antes de ser transferidos para Washington, nos Estados Unidos. Essas transferências foram intercaladas com duas curtas temporadas no Rio de Janeiro.

teimosia em não pertencer, fixando ainda mais em si sua insígnia identitária de pátria; ou vive como nômade e rompe as fronteiras de si ao ponto de querer conquistar a própria perda: “A errância, o deserto, o exílio, o fora. Como conquistar a própria perda, retornar a dispersão anônima, indefinida, mas nunca negligente, num espaço sem lugar, num tempo sem engendramento [...]” (PELBART, 2000, p. 58).

Durante o trajeto, possivelmente, o nômade, assim como o sedentário, pode se recusar a entregar-se ao percurso. A diferença é que, ao longo do caminho, o nômade aos poucos cede à perda das referências da terra natal e, ao mesmo tempo que a identidade nacional vai se desmanchando, ele vai se permitindo habitar pela desterritorialização do deserto. Com isso, o espaço da subjetividade de origem se abre para a localização infinita do deserto.

2.2 Berna: o trajeto no deserto

Berna é um território que representa a transição em diversos âmbitos na vida da escritora, do pessoal ao social. É um estágio em que ela passa a assinar como Clarice Lispector Gurgel Valente e efetiva com maior propriedade a condição de casada e expatriada. Fase em que se desdobra de romancista, que narra com domínio e fascínio o mundo subjetivo, para a senhora esposa de diplomata que se ocupa das obrigações e convenções sociais. Após estabelecida a conquista da experiência única de se inserir com sucesso na literatura nacional da terra natal, ela transita para, voluntariamente, se projetar no fora e de fora, buscando a reinserção no contexto literário brasileiro. Ao abraçar talvez o destino social de ser mulher, aceita também o isolamento quase total da família e amigos, a maternidade solitária e o sentimento de segregação em terras alheias: “É engraçado que pensando bem não há um verdadeiro lugar para se viver. Tudo é terra dos outros, onde os outros estão contentes¹⁸” (LISPECTOR, 2002, p. 80). É possível que em Berna o sentimento e exercício de (des)pertencer e de isolamento tenha assumido maiores proporções:

É ruim estar fora da terra onde a gente se criou, é horrível ouvir ao redor da gente línguas estrangeiras, tudo parece sem raiz; o motivo maior das coisas nunca se

¹⁸ Excerto de correspondência destinada a Elisa Lispector e Tania Kaufman. Berna, 05 de maio de 1946.

mostra a um estrangeiro, e os moradores de um lugar também nos encaram como pessoas gratuitas.¹⁹ (LISPECTOR, 2002, p. 117).

Encontrava-se exilada da família, da pátria e do contexto literário; enfrentava o silêncio aterrador de Berna, o silêncio dos críticos no Brasil e o silêncio nas cartas dos familiares: “Queridas, sem nenhuma carta para responder, de novo. Mas escrevo. [...] Receio muito que vocês estejam me esquecendo. Me arquivaram depressa demais. De minha prisão em Berna, mando-lhes minhas lembranças comovida.²⁰” (LISPECTOR, 2007, p. 59).

Benjamim Moser, ao destacar o contraste de experiências, subjetivas e físicas, que a autora possa ter vivenciado entre o calor do Brasil e o frio da Suíça, frisa que: “[...] a Suíça era o lugar supremo da morte artística: ali Thomas Mann e Nabokov foram para morrer; ali Nietzsche e Nijinski ficaram loucos” (MOSER, 2009, p. 166). A escritora, parece ter consciência da nocividade dos riscos de desequilíbrio interno que corre o exilado, especialmente os da Suíça:

Minha queridinha, [...] aquele rapaz, que está em Genève, está completamente neurastênico. Parece mesmo que acorda de noite para chorar... Não diga a ninguém, naturalmente. Parece que ele vai mesmo para uma casa de saúde. Em parte, deve ser porque ele esteve doente, e isso o deprimiu. Mas acho que em grande parte, isso vem do desenraizamento dessa vida no estrangeiro. Nem todos são bastante fortes para suportar não ter ambiente propriamente, nem amigos. Cada vez mais, admiro papai e outros que, como ele, souberam ter ‘vida nova’; é preciso ter muita coragem para ter vida nova.²¹ (LISPECTOR, 2007, p. 88).

Essa coragem para ter uma “vida nova” e suportar o fato de se sentir “desenraizada”, “desambientada”, aparece também em outras cartas, em que a autora revela como se dá a sobrevivência nessa nova vida. A vivência em Berna evoca a experiência de passagem pelo deserto, recobrando a marcha deserto adentro que exige certos exercícios de resistência, abnegações, mortificações e silêncio. A passagem em Berna se configura como uma experimentação de aderência à vida nômade.

Com residência na rua Gerechtigkeitsgasse, n. 48, casa em frente à fonte da Justiça, a escritora, com autênticas características de uma cidadã ao estilo sedentário, vive durante o período pós-guerra em um país em condição de expressa política de neutralidade com

¹⁹ Trecho da carta enviada ao amigo Lucio Cardoso. Berna 13 de agosto de 1947.

²⁰ Excerto de missiva destinada às irmãs Elisa Lispector e Tania Kaufmann. Berna, 30 de junho de 1496.

²¹ Correspondência destinada a irmã, Tania Kaufmann. Berna, 22 de outubro de 1947.

relação a alianças militares. Aparentemente, ela comporta aspectos de uma pessoa em experiência de extrema aderência e/ou subserviência a todo um sistema da sociedade. O que se pode depreender, desse período, é a constatação de uma jovem senhora, branca, culta, esposa de diplomata, cuja vida social circula ao redor da alta classe bernense, cercada por compromissos diplomáticos.

Querida, como você vê, estou contando mil fatos pequenos sem importância, mas que dão uma ideia da vida em Berna... Hoje tenho que ir a um cocktail. Amanhã jantaremos com o presidente na casa do ministro, com vestido comprido e balangandãs materiais e espirituais. Depois de amanhã almoçarei na casa da embaixatriz da França, senhora que escolhe muito os convidados e que me honra com sua atenção frequente (ela é aliás a única mulher inteligente do meio diplomático). Depois de depois de amanhã, almoço com o ministro do Exterior na nossa Legação.²² (LISPECTOR, 2007 p. 103).

Nessa atmosfera, pode-se considerar que a escritora, aparentemente, adere às convenções e assume seu papel social dentro do casamento: arca com o “cargo” de esposa de diplomata e, quase na mesma medida, confere a representação do governo brasileiro. Os relatos nas cartas evidenciam o fato de que quanto mais se envolvia no contexto diplomático mais se aprofundava em um meio de vida que parecia frio, artificial e arrogante:

Nessa carreira se está completamente fora da realidade, não se entra em nenhum meio propriamente – e o meio diplomático é composto de sombras e sombras. É considerado mesmo de mau gosto ter um gosto pessoal ou falar de si ou mesmo falar de outros. Ninguém se dá propriamente com um diplomata; com um diplomata, se almoça. Isso tudo – e mais o conforto, as facilidades e a instabilidade - faz com que eles se considerem à parte e acima dos outros.²³ (LISPECTOR, 2007, p. 88).

A vivência nesse meio exige, em alguns momentos, o recalque da autenticidade da escritora, que deixa escapar sua frustração ao calar-se e moldar-se ao que esperam dela naquele meio social:

Original é um palavrão. E quando eu quero dizer que não posso abrir a boca para não ser ‘original’, quero dizer que se digo: que dia bonito, isso soa original. Quando falo aliás eles acham muita graça, ficam espantados, riem. E também procuro não me revelar. Por exemplo, ela que é simples, realmente, me disse: aquela casa de chá defronte do hotel me disseram que é mal frequentada. Isso me avisando depois de eu ter dito que ia lá. A casa de chá é muito bonitinha, com gente honesta comendo doce. O que se chama ‘mal frequentada’ é que não é frequentada pelos diplomatas e finuras da sociedade bernense. Então eu fecho a boca para não dizer que continuo a frequentar. [...] Mas eu me encontro com eles nos pontos em que começo a mentir²⁴. (LISPECTOR, 2007, p. 55).

²² Carta destinada à irmã, Elisa Lispector. Berna, 19 de outubro de 1948.

²³ Correspondência enviada à irmã, Tania Kaufmann. Berna, 22 de outubro de 1947.

²⁴ Elisa e Tania são destinatárias da correspondência. Berna, 12 de maio de 1946.

Com o tempo, ela utiliza de mecanismos para sobreviver nesse ambiente, como forjar sua subjetividade e prosseguir com a conduta normatizada; em um passeio a Paris, a escritora menciona que assume uma espécie de adulteração de si:

Tenho visto pessoas demais, falado demais, dito mentiras, tenho sido muito gentil. Quem está se divertindo é uma mulher que eu não conheço, uma mulher que eu detesto, uma mulher que não é a irmã de vocês. É qualquer uma. É por isso também que não tenho escrito. Não pensem que Clarice está se divertindo tanto que não tem tempo de escrever. Tempo eu tenho, mas escrever para vocês pediria uma concentração que estou evitando porque se eu me concentrar uma vez, passo a não querer ver tanta gente e a estragar o programa de Maury²⁵. (LISPECTOR, 2002, p. 93).

As missivas desse período, ao mesmo tempo que denotam o dever de inautenticidade no convívio social atrelados ao casamento e à vida diplomática, demonstram os traumas desencadeados pelo exílio. O triste excerto a seguir ilustra bem o esgotamento da situação condicionante e a humilhação da sujeição para se adaptar a todo o mecanismo social que escolhera:

Tania, não pense que a pessoa tem tanta força assim a ponto de levar qualquer espécie de vida e continuar a mesma. Até cortar os próprios defeitos pode ser perigoso – nunca se sabe qual é o defeito que sustenta nosso edifício inteiro. Nem sei como lhe explicar, querida irmã, minha alma. Mas o que eu queria dizer é que a gente é muito preciosa, e que é somente até certo ponto que a gente pode desistir de si própria e se dar aos outros e às circunstâncias. Depois que uma pessoa perder o respeito de si mesma e o respeito de suas próprias necessidades – depois disso fica-se um pouco um trapo. Eu queria tanto, tanto estar junto de você e conversar, e contar experiências minhas e de outros. Você veria que há certos momentos em que o primeiro dever a realizar é em relação a si mesmo. Eu mesma não queria contar a você como estou agora, porque achei inútil. Pretendia apenas lhe contar o meu novo caráter, ou falta de caráter, um mês antes de irmos para o Brasil, para você estar prevenida. [...] Querida, quase quatro anos me transformaram muito. Do momento em que me resignei, perdi toda a vivacidade e todo interesse pelas coisas. Você já viu como um touro castrado se transforma num boi? assim fiquei eu..., em que pese a dura comparação... Para me adatar (sic) ao que era inadatável (sic), para vencer minhas repulsas e meus sonhos, tive que cortar meus agulhões – cortei em mim a força que poderia fazer mal aos outros e a mim. E com isso cortei também minha força. Espero que você nunca me veja assim resignada, porque é quase repugnante. Espero que no navio que nos leve de volta, só a ideia de ver você e de retomar um pouco minha vida – que não era maravilhosa, mas era uma vida – eu me transforme inteiramente.²⁶ (LISPECTOR, 2007, p. 93).

²⁵ Destinatárias, Tania e Elisa; janeiro de 1947.

²⁶ Berna, 6 janeiro 1948.

Longe de querer investigar e/ou traçar um perfil psicológico da autora, esta pesquisa entende a pertinência de retomar alguns excertos da correspondência pessoal de Clarice, primeiramente, por retratar a experiência do exilado e a postura da voz autoral exilada em Berna. Por mais que haja evidências de adaptação e/ou sujeição ao mecanismo social daquele momento, não se detendo às dores e traumas do exílio, os fragmentos epistolares demonstram ao mesmo tempo a lucidez e ciência diante da passagem por esse processo; a consciência do desmonte identitário no qual está se expondo. Dessa forma, as missivas ilustram o processo, voluntário ou não, das perdas das referências identitárias do exilado e suas escolhas a partir disso. Esta proposta entende que há opções no modo de viver o exílio: ou teimosamente manter a identidade nacional ou encontrar no exílio e suas agruras um modo suportável e prazeroso de habitar o não-lugar.

Entre essas escolhas, em permanecer somente exilado ou fazer do estrangeiro uma experiência com o fora, a última está em consonância com a proposta nômade de *intermezzo*, de identidade não fixada, em que se aproveita do imposto processo de desmonte identitário para justamente aí entrar em devir – devir revolucionário. Os relatos das correspondências indicam as duas escolhas: a do rapaz em Genève (Genebra) que, *neurastênico*, adoeceu e precisou de internamento e a tentativa lúcida de Clarice que, mesmo ciente da nocividade e, aparentemente, deprimida, gerenciava a problemática da desconstrução: “não pense que a pessoa tem tanta força assim a ponto de levar qualquer espécie de vida e continuar a mesma” (LISPECTOR, 2007, p. 88).

A julgar pelo prosseguimento do seu projeto literário no exílio, é possível inferir que a autora, dentro do compulsório processo de desmonte identitário, fez sua própria desconstrução e seguiu como um efeito colateral no contexto social em que estava inserida. A voz autoral forasteira ciente da cooptação de um mecanismo social adapta-se ao meio hostil do deserto e nele nomadiza, espalhando-se com sua literatura, alisando o espaço sedentário.

Essa experiência de ser essencialmente nômade, de se permitir pertencer ao deserto e viver o caminho, está subentendida em uma das crônicas²⁷ da escritora:

A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: pertencer é viver. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos

²⁷ Crônica, *Pertencer*, publicada originalmente em 15 de junho de 1968 no Jornal do Brasil, e posteriormente publicada na coletânea de crônicas *A descoberta do mundo* cuja 1ª edição é de 1984.

goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho. (LISPECTOR, 1999, p. 66).

Tomando como base a rota migratória de Clarice e as adequações da voz autoral no período de transição, percebe-se que a fala no exílio se apropria da experiência única de existir naquele momento, utilizando a linguagem como ferramenta de expressão de sua vivência; evidencia-se, também nesse momento, que a autora manteve o tradicional cunho existencialista que carimbava suas produções. A linguagem de Berna, embora à primeira vista tenha suprimido essa característica existencialista, comunica a hibridez dessa linguagem e sua mutabilidade nas variadas situações da existência.

2.3 Os pontos de movimentação nômade na escrita epistolar

A escrita epistolar, como já mencionado anteriormente, não representa para este trabalho apenas o detalhamento autobiográfico, uma vez que revelam o contexto de exílio e funcionam, a nosso ver, como exercícios de subjetivação do ofício da escritora. Deleuze e Guattari (2003), ao estudar as possibilidades transversais de comunicação e os componentes de expressão em Kafka, consideram a escrita epistolar como potência intrínseca à expressão literária: “Não há lugar para perguntar se as cartas fazem ou não parte da obra, nem se são fontes de certos temas da obra; fazem parte integrante da máquina de escritura ou de expressão” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 48).

A produção epistolar, sob esse viés, é visualizada para além do elo de comunicação íntima com os seus, mas serve também como sustentação da literatura de exílio; as cartas são como pontos de paragem, onde o nômade se alimenta durante o trajeto. Aparentemente, as missivas de Clarice procuravam bem mais que o destinatário, entre Brasil e Suíça, procuravam a cumplicidade das irmãs para o funcionamento da máquina literária; seu fluxo nutria a máquina literária da escritora, mantinha o aconchego da conexão sanguínea com as irmãs e o asilo linguístico da terra natal.

A escrita epistolar, apesar de “fora de moda” e ser mais distante da experiência contemporânea em geral, gera fecundos estudos, os quais suscitam importantes investigações para o âmbito da subjetividade e da linguagem. As cartas, ao longo dos séculos, foram o meio vital de comunicação para toda a humanidade e abarcam em si o conteúdo histórico de povos e nações. Atualmente, há muitas divergências para definir uma identificação do estatuto das missivas, mas a estudiosa Brigitte Diaz considera as escritas

epistolares como “textos híbridos e rebeldes a quaisquer identificações genéricas. Gênero literário indefinível, que flutuam entre categorias vagas: arquivos, documentos, testemunhos” (DIAZ, 2016, p. 11).

Por essa ótica, esse gênero estaria sempre caminhando entre as fronteiras do emissor ao destinatário e também entre os limites de categorias. Busca-se, portanto, a partir do aspecto nômade da carta, um espaço ou um entre-lugar, que se detenha um pouco mais da perspectiva dos estudos da escrita epistolar de Clarice Lispector. Assim, é pertinente considerar a escrita epistolar como peça integrante da ação investigativa do silêncio produtivo da escritora, pois é uma via possível para elucubrar a formação de um processo outro da voz autoral – em língua materna – em terras estrangeiras. Além do romance *A cidade sitiada*, de alguns contos e da peça que aqui será analisada, o tempo em Berna também foi o período mais intenso da escrita epistolar da escritora, meio pelo qual Clarice trocava múltiplas impressões de si e do mundo com familiares e amigos.

Em *A Escrita de Si* (1983), Foucault, ao discorrer sobre a prática epistolar como um meio de exercício de si, aponta que a correspondência pessoal, na narrativa particular e na exposição do cotidiano, abre-se para o destinatário ao mesmo tempo que para si mesmo. Na abertura de si para o outro é como se houvesse um adestramento, autoavaliação ou aperfeiçoamento dos fenômenos que ocorrem no corpo e na alma, tanto para o emissor quanto para o destinatário. Assim, a escrita epistolar, no pensamento foucaultiano, é o discurso como verbalização da existência, pois, ao subjetivar o discurso da realidade na prática, ressignifica a autodescoberta interior na objetivação da alma. Nas palavras do autor: “a carta que, como exercício, trabalha para a subjetivação do discurso verdadeiro, para sua assimilação e elaboração como ‘bem próprio’, constitui também, e ao mesmo tempo, a objetivação da alma” (FOUCAULT, 1983, p. 157). Esse adestramento de corpo e de alma via escrita epistolar se desvela, substancialmente, como uma ferramenta da subjetividade de Clarice Lispector no exterior.

Ao exercitar o discurso verdadeiro, a escrita epistolar, em determinados contextos, ressignifica-o como experiência a transcender os espaços de si, desempenhando a incessante função de ensaiar o desprendimento e a reinvenção, problematizando e produzindo subjetividades. A escritora, em outras circunstâncias²⁸, revela que: “escrever é

²⁸ Trecho de carta enviada à irmã, Tania Kaufmann, em janeiro de 1942 enquanto Clarice ainda era apenas namorada de Maury Gurgel e morava no Brasil. A escritora passava férias em uma fazenda, Vila Rica, em Alencar, no interior do Rio de Janeiro.

a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor” (LISPECTOR, 2007, p. 06). Dessa forma, ao entender que o isolamento do exílio se tornava um risco eminente à sobrevivência de seu desejo maior de existência, o exercício de si pela escrita torna-se crucial para a construção do universo ficcional da escritora no período do exílio.

A escrita epistolar atua não somente a nível de “objetivação da alma”, mas, além de instrumento de construção de subjetividade, a conexão com os seus através das missivas se tornou crucial para a preservação do ato criador. A luta por comunicação sugere uma estratégia que Clarice utilizava para preservar seu meio de sobrevivência, que era a escrita. Os apelos e queixas pelas quebras na comunicação não visavam somente sua proteção física e psicológica, mas o atraso das respostas era atrelado como prejuízo ao seu trabalho, como vemos nos registros de algumas cartas:

[...] minha vida é um esforço diário de adaptação nesses lugares áridos, áridos porque vocês não estão comigo. A última verdadeira linha que escrevi foi encerrando em Nápoles o Lustre, que estava pronto no Brasil. Desde então, não tenho cabeça para mais nada, tudo que faço é um esforço, minha apatia é tão grande, passo meses sem olhar sequer meu trabalho, leio mal, faço tudo na ponta dos dedos, sem me misturar a nada. Vai fazer três anos disso, três anos diários [...]. (LISPECTOR, 2007, p. 78).²⁹

Receber carta sua às vezes tem o sentido que teria abrir as janelas de um quarto onde eu estivesse fechada há semanas. [...] Quando li a carta, de novo fiquei certa, minha querida, que você é a minha ligação maior com o mundo. Tudo toma sentido e eu pareço levantar de uma doença de espírito e ficar boa. [...] Tinha deixado de escrever porque exatamente estava na escuridão, como me sucede um pouco mais frequentemente do que deveria. Mas tudo está bem e sua carta veio me dizer mais do que você disse. Estou trabalhando melhor, o que quer dizer, estou trabalhando, porque acho que há anos não trabalho. (LISPECTOR, 2007, p. 81)³⁰.

O envio de correspondências não só apresentava as dificuldades normais que caracterizava a troca de cartas para a época, mas devido ao período de guerra enfrentava maiores complicações ainda, ocasionando por vezes mais atrasos e extravio das entregas. No entanto, havia também certa morosidade na escrita das respostas pelas irmãs, intensificando ainda mais a ansiedade da escritora por respostas no exterior. Por consequência, o descontentamento nas esperas, as insistentes súplicas por ser correspondida e os incessantes lamentos apelativos tomavam uma dimensão quase dramática na escrita das missivas:

²⁹ Missiva destinada às irmãs, Tania e Elisa Lispector. Berna, 28 de fevereiro de 1947.

³⁰ Enviada a Tania Kaufmann. Berna, 13 de junho de 1947.

Meu Deus, mas quando é que finalmente convencerei vocês de que quero, preciso, imploro, notícias. Isso é modo de deixar uma pessoa? Sem saber de nada e imaginando, e quebrando a cabeça para adivinhar, para me pôr em contacto com vocês por intermédio da cabeça, já que escrever não adianta? Não basta o que sofro com a ausência? [...] Que impotência a minha. [...] Escrevam, por favor, por favor, por favor, por favor.³¹ (LISPECTOR, 2007, p. 77).

Ao substituir a visão da presença física, as correspondências tornam-se o ponto onde a entidade nômade se alimenta e se hidrata para prosseguir o trajeto: um meio de sobrevivência, portanto. A insistente manutenção do discurso para recorrer às irmãs sugere uma dependência do destinatário; essa recorrente procura por comunicação com as suas queridas parece ter o poder de salvaguardar a sua existência no exterior, como um ponto de abastecimento durante percurso no trajeto do exílio. Em certa medida, a insistência pela comunicação epistolar não deixa de ser como modo de subsistência e de subjetivação da escritora – a objetivação da alma – com vistas a defender seu processo de criação e de escrita no exílio.

Semelhante ao que ocorre com Kafka, que manteve intensa correspondência com Felícia e Milena, Deleuze e Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor* (2003), consideram que a conexão epistolar funciona como a dependência de uma transfusão sanguínea: “há algo de drácula em Kafka, um drácula por cartas, e as cartas são, da mesma forma, morcegos” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 45). Os filósofos destacam que Kafka mantinha um “desejo demente de escrever e de arrancar respostas do destinatário” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 47), revelando um modo doentio de dependência epistolar. Por esse aspecto, pelo discurso contido nas missivas de Lispector, é possível perceber também na escritora esse devir vampiro por comunicação:

Vocês nunca experimentaram o que é receber cartas quando se está fora, sobretudo fora como eu, inteiramente fora: pergunta-se sem esperança, mas cheia de esperança e quase certeza: há cartas para mim?³² (LISPECTOR, 2007, p. 59).

A culpa então é sua, quanto à raridade com que recebo. Ou talvez eu esteja exagerando: porque espero carta diariamente. [...] Minhas queridas, me despeço quase correndo... para esta carta chegar logo e eu receber logo a resposta. (LISPECTOR, 2007, p. 75)³³

O que há? Por favor, por favor, por favor, escrevam. Minhas queridas, quando estou triste penso em vocês, quando estou alegre penso em vocês, não queria encher a

³¹ Carta às irmãs, Tania e Elisa Lispector. Berna, fevereiro de 1947.

³² Correspondência enviada à Tania Kaufmann. Berna, 21 abril 1946.

³³ Missiva destinada à Tania Kaufmann. Berna, 2 julho 1946.

atmosfera de tantos sinais telegráficos, queria que não houvesse necessidade disso. Mas me deem notícias e tudo estará bem. (LISPECTOR, 2007, p. 80).³⁴

Na tentativa de convencer as irmãs da importância da frequência das correspondências, mesclava no discurso argumentos ora sutis e poéticos:

Minhas saudades têm estado agudas mas dentro de uma névoa – como uma sirene de noite no mar [...]. Mas abrindo a caixa de correio e vendo sua letra - de repente meu coração começou a bater de alegria e eu ouvi a sirene de perto, desfeitas as névoas, sirene de manhã. Fui lendo na rua mesmo, e todo carinho que você me fazia eu bebia rápido-rápido, porque já há muito tempo você não regava esta planta suíça. (LISPECTOR, 2007, p. 95).³⁵

E ora com argumentos pungentes e coléricos:

Preparei, num momento de febre e raiva, uma carta para vocês que felizmente não mandei. Eu avisava que só escreveria muito raramente, que estava cansada de ser o cachorrinho da família. Que durante 4 anos implorou uma notícia para recebê-la apenas depois de 5 ou 6 cartas vazias de vocês. (LISPECTOR, 2007, p. 96).³⁶

Para o devir Clarice-Drácula, o fluxo de “cartas era um fluxo sanguíneo [...]. Kafka Drácula tem sua linha de fuga em seu quarto, em sua cama, e sua fonte de força longínqua naquilo que as cartas lhe trarão” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 45). Do mesmo modo, Clarice tinha sua linha de fuga em Berna e encontrava sua fonte de força criadora naquilo que as cartas lhe traziam: “as cartas devem trazer-lhe sangue, e o sangue dar-lhe a força de criar” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 45). Os fluxos desse vampirismo epistolar abriam os traços para a linha de fuga da escritora, tornando-se, então, parte integrante da máquina de escritura.

A escrita de si, nesse caso, ao estar intimamente ligada à produção de subjetividade na literatura de exílio de Lispector, mesmo sem intenção de publicação, parece funcionar como parte da engrenagem do mecanismo literário. Ao estar intimamente ligada à produção de subjetividades, a escrita epistolar denota sua importância na construção ficcional de Clarice no exterior.

O discurso nas cartas aponta que elas serviam como munição contra o isolamento, estreitamento de fronteiras e relações consanguíneas; mais que isso, enquadravam-se como amálgama criador entre o escritor e sua máquina de escrever. Esta pesquisa, portanto,

³⁴ Correspondência dirigida às irmãs, Tania e Elisa. Berna, 13 de abril de 1947.

³⁵ Destinada à Tania Kaufmann; Berna, 12 junho 1948.

³⁶ Enviada às irmãs, Tania e Elisa; Berna, 21 setembro 1948.

entende o discurso epistolar como linha de fuga proliferadora de possibilidades a impulsionar o processo criativo de Clarice no exílio.

2.4 O processo do silêncio produtivo

A passagem por Berna, como uma marcha pelo deserto, exprime em Clarice Lispector uma linguagem silenciosa. O romance escrito nesse período, *A cidade sitiada* (1949), como já discutido anteriormente, remete a uma ideia do aspecto sitiado que norteia sua produção no exílio. De certo modo, essa escrita sitiada abarca uma noção de bloqueio e imobilidade: “Me sinto esmagada por essa entidade abstrata que não consegui concretizar em nenhum amigo. Berna é um túmulo, mesmo para os suíços”³⁷ (LISPECTOR, 2007, p. 105). É possível que essa “entidade” outra, analisando-se pelo viés autoral, tenha mesmo sobrevivido de forma paralisada, sitiada – muda –, o que transmite a morbidez do “túmulo” e, conseqüentemente, por meio da escrita revela a mutabilidade enunciativa que exprime, por sua vez, a possibilidades da potência nômade.

Com efeito, pode-se dizer que é uma linguagem de silêncio a língua estrangeira criada pela escritora para aquele momento de experiência da entidade enunciativa nos escritos do exílio. Essa linguagem sitiada corresponde a um aspecto de atividade nômade em Clarice; a paralisia do “túmulo” em Berna, de certa forma, indica um movimento que mesmo parado age em velocidade. Deleuze e Guattari (1997, p. 43) distinguem movimento de velocidade: “o movimento pode ser muito rápido, nem por isso é velocidade; a velocidade pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, ela é, contudo, velocidade”.

Nessa concepção, a linguagem do silêncio se elabora num sistema de intensidade, em que mesmo paralisada está em máxima produção, surgindo de um ponto qualquer como um turbilhão em modo giratório expandindo-se no espaço liso. Os filósofos ilustram esse movimento/parado nômade como um processo de pausa, como estar sentado em ação:

Certamente, o nômade se move, mas sentado, ele sempre só está sentado quando se move (o beduíno a galope, de joelhos sobre a sela, sentado sobre a planta de seus pés virados, ‘proeza de equilíbrio’). O nômade sabe esperar, e tem uma paciência infinita. Imobilidade e velocidade, catatonia e precipitação, ‘processo estacionado’, a pausa como processo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42).

³⁷ Carta destinada às irmãs Tania e Elisa; Berna, 26 janeiro 1949.

A imobilidade em Berna aponta para essa noção de “processo estacionado”. Para fins de ilustração, é pertinente retomar a clássica pose de Clarice Lispector ao ser representada em suas imagens, geralmente encontra-se sentada com a máquina de escrever ao colo; a julgar por sua introspecção e autosegregação em Berna, é possível o entendimento de que essa posição – sentada com a máquina de escrever ao colo –, nesse período, tenha se tornado o movimento basilar nomádico da escritora em Berna. Em uma de suas cartas bernenses, o possível “processo estacionado” se evidencia através das lamentações da escritora com relação à sua insatisfação com a produtividade na confecção do romance; ela relata a complicada relação com a escrita, revela o esforço no intenso processo de produção e, ao mesmo tempo, fala sobre o sentimento de nulidade produtiva, como se vê a seguir (LISPECTOR, 2007, p. 89):

Berna, 1º julho 1946

Minha queridinha,

Escrevo-lhe de saudade e amor, enquanto Hulda Pulfer arruma de novo o quarto e eu de novo estou junto da máquina e interrompo meu trabalho rude que é tão duro como quebrar pedras, para lhe escrever e repousar. Você me pergunta se eu tenho trabalhado. Não sei se tenho trabalhado: meu trabalho não tem aparecido. Acho que ele consiste na maior parte do tempo em me vencer. Em vencer meu cansaço e minha impotência. Acho que meu trabalho de elaboração é tão exaustivo que eu depois não tenho o ímpeto e a força da realização. É um trabalho acima de minhas forças, eu diria, se ao mesmo tempo não visse que o que eu escolho para fazer é a única coisa que posso. Se isso se chama poder. O que me atrapalha é que vivo permanentemente cansada. O trabalho está desorganizado, está muito ruim, muito confuso. Material eu tenho sempre e em abundância. O que me falta é o tino da composição, quer dizer, o verdadeiro trabalho. Minha tendência seria a de pensar apenas e não trabalhar nada... Mas isso não é possível. O trabalho de compor é o pior. Eu gasto muito de minhas forças procurando formar uma vida severa e austera, procurando me esvaziar de pequenos prazeres - só assim se consegue o tom de vida que eu gostaria de ter. Mas é exaustivo também. Eu gostaria de ter um aparelho matemático que pudesse ir marcando com absoluta justeza o momento em que eu progredi um milímetro ou regredi outro. Minha impressão é a de que eu trabalho no vazio, e para não cair eu me agarro num pensamento e para não cair desse novo pensamento eu me agarro em outro. É essa a minha vida mental. Na parede de meu quarto pendurei várias frases. Uma delas é assim, dita por Kafka: ‘há dois pecados capitais humanos donde decorrem todos os outros: a impaciência e a preguiça. Por causa da impaciência, os homens foram expulsos do paraíso. Por causa da preguiça, eles não voltam. Talvez haja apenas um pecado capital: a impaciência. Por causa da impaciência eles foram expulsos do paraíso, por causa da impaciência eles não voltam’ [...]. Eu mesma vivo me levantando e caindo de novo e me levantando. Não sei qual é o bem disso; sei que é dessa forma confusa de vida que eu vivo. [...] Eu nunca sei se quero descansar porque estou realmente cansada, ou se quero descansar para ‘desistir’. Meu amor, no meio de tudo, tua existência me abençoa. Estou bem de saúde, só cansada, sem motivo. Vai haver vários concertos na catedral com música de Bach, Haydn, Mozart, cantada. Se eu fosse mais simples, aproveitaria de tudo mais. O pior é esse hábito mental em que

caí de querer transformar tudo em ouro. Me receba e me abrace, minha florzinha querida. Seja feliz, seja alegre, Deus te abençoe.

Tua Clarice

Toda a carta aparenta um processo paradoxal de atividade estagnada em que as coisas acontecem, mas que não aparecem; ao final, diante do árduo processo e na tentativa de superar esse movimento, sente-se impotente e exausta. No entanto, exigindo-se paciência, empreendimento nômade essencial, recorre a Kafka e novamente sucumbe à 'anti-produção'. A língua materna no estrangeiro, por essa ótica, é elaborada dentro desse sistema nômade de movimento, intensivo, turbilhonar, mutável e estático – a materialização de algo por meio do processo estacionado: de catatonia e precipitação, ou seja, mesmo que em aparente imobilidade, está em acelerada produção interna. Esse sistema indica uma intensa produção de velocidade elaborada por meio da movimentação nômade em que a narrativa de exílio foi criada, sugerindo que quanto mais essa narrativa é silenciosa maior foi a atividade estacionada e, pela perspectiva em que trabalhamos, mais produtiva, portanto.

As narrativas de Berna, dessa forma, por mais que sejam sitiadas em si, movimentam-se e estariam em um espaço nômade, não delimitado, mas localizável, habitável pelo nômade que “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” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 45). Nesse sentido, essa simbiótica criação entre nômade e deserto retoma o *intermezzo* da entidade enunciativa em devir que se segmenta de maneira rizomática, que pelo meio se intensifica e transborda, completando e deixando-se completar pelo espaço liso. Na medida em que, dividida entre a terra natal e o estrangeiro, Clarice cria um espaço outro para si, um entre-lugar, nessa reterritorialização, ela cria uma nova língua, como sugerem Deleuze e Guattari (2003, p. 41): “Escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E, por isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto”.

Essa posição de entre-lugar, *intermezzo*, por não se delimitar, opõe-se a estruturas; sendo rizomática, portanto, não se enquadra e nem se permite enquadrar, escapando das classificações. A movimentação nômade de “processo estacionado” é também um dos pontos que distanciam esta pesquisa dos estudos de Nina (2003) que, ao

estabelecer distinções entre o sistema arborescente e o rizomático, considera o exílio como uma condição de imobilidade e aprisionamento:

A primeira coisa que observo é o conceito de liberdade implícito na idéia do ‘rizoma’ (lignes de fuite), em oposição a um sistema que, sendo ‘arborescente’, é portanto enraizado, fixo no solo. A condição fundamental de um exílio é basicamente a de estar preso a uma circunstância que não se pode mudar. (NINA, 2003, p. 115).

Por mais que pareça contraditória, a noção de exílio pela qual nos orientamos perpassa o viés de imutabilidade; ao contrário, percebemos na condição de exílio a “ideia implícita de rizoma” que, dentro da imobilidade, como discutido anteriormente, possui a liberdade de agir em enésima potência. Dentro da perspectiva nomádica, os escritos do exílio, mesmo que dentro de um ciclo, não poderiam estar enquadrados numa ótica arborescente, ou seja, se há um movimento nômade nessas narrativas, elas estariam autenticamente libertas para se expandirem, inclusive em silêncio. Apesar de estar descaracterizada do conjunto de obras da escritora, essa linguagem silenciosa passou por um processo de (des/re)territorialização, efetivando-se numa linguagem em devir, nômade e justamente essa própria condição a liberta de categorizações.

Na produção de Clarice Lispector em Berna, aqui caracterizada, então, como uma movimentação nômade de “processo estacionado”, além do romance *A Cidade sitiada*, a autora desenvolve as criações dos contos “O Crime” (1946); “O jantar” (1946); “Mistério em São Cristóvão” e “Os laços de família” (1948); Clarice também escreve uma nova versão de “O crime”, rebatizando-o como “O crime do professor de matemática”. Foi ainda nesse período, entre 1946 a 1948, que a autora traz em cena sua única obra do gênero dramático: “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos” (2005).

O paradoxo produtivo da pausa como processo criativo é evidenciado na carta ao amigo escritor Fernando Sabino. Podemos observar nesta correspondência, a queixa da baixa produtividade na elaboração do livro, por outro lado, o prazer de estar produzindo uma peça:

Meu livro está parado há meses. [...] Espero em Deus acordar deste mau sonho que está se prolongando mais do que posso às vezes suportar. [...] Enquanto isso, estou me divertindo tanto quanto você não pode imaginar: comecei a fazer uma ‘cena’ (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico); uma cena antiga, tipo tragédia idade média com coro, sacerdote, povo, esposo, amante... Em verdade vos digo, é uma coisa horrível. Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim. Não está pronto e está tão ruim que até fico encabulada. Mas você não imagina o prazer. [...]

O verdadeiro título dessa grande tragédia em um ato seria para mim 'divertimento', no sentido mais velho dessa palavra. (LISPECTOR, 2001, p. 63)³⁸.

Ao confessar que escreve a peça por diversão, ela assume um desejo criativo, que impera sobre sua primeira produção teatral. A peça, presumivelmente, surge como uma natureza transgressora. Por se tratar de uma produção experimental, é possível que Clarice não se considerasse madura no campo do gênero dramático, talvez por outros motivos, a escritora tem receio em publicá-la quase vinte anos depois, em 1964:

Por que tirar do fundo da gaveta, por exemplo, "a pecadora queimada", escrita apenas por diversão enquanto eu esperava o nascimento de meu primeiro filho? Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão. (LISPECTOR, 2016, p. 651).

O "malfeito", que desgraçadamente tenta voo, que flui desprezioso como um movimento natural, inacabado, intocado pela perfeição, num esforço de se aventurar livre no campo da dramaturgia, pode ser considerado aqui como uma desordem que surge, espontaneamente, em meio à severidade da sua obstinada produção como romancista. "A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos" se configura, nesse sentido, como uma obra nômade que aparece autônoma como um fluxo descodificado.

A peça em que a protagonista não emite uma palavra, antagonicamente, parece quebrar como com um grito o solene ambiente bernense e a cansativa rotina de romancista naquele sistema social; o texto, de certa forma, assume-se como uma via de resistência, uma linha de fuga no momento de experiência de exílio e de aderência àquele sistema social.

esta estranha peça reproduz com inquietude bem próxima a desesperança que aparece nas cartas de Clarice enquanto 'exilada' na Suíça, quando sua vida estava completamente 'fora do controle', e quando as pessoas faziam comentários sobre ela, e quando ela era o assunto de muitos. Na peça A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos, o povo tem a sua fala, o amante tem a sua fala, o esposo tem sua fala, o sacerdote tem sua fala, os guardas têm a sua fala e os anjos têm sua fala. A 'mulher estrangeira', condenada às chamas, nunca diz uma palavra. (MOSER, 2009, p. 195).

³⁸ Carta a Fernando Sabino. Berna, 13 de outubro de 1946.

Ao considerar que o ato reproduz a vida da autora no exílio, Moser parece desvendar o mistério que envolve a produção da peça: Clarice é a narrada, a estrangeira em território alheio; anônima e acossada, sente-se como que queimada viva pela sociedade bernense. Considerando isso, a crítica nas entrelinhas da peça pode estar voltada para a hipocrisia, falsidade e julgamentos que envolvem as relações na sociedade. No entanto, essa perspectiva de ler a escritora dentro da peça não esgota a potência de sua expressão comunicativa; de um modo antagônico, é interessante observar que, se esse é um texto em que a autora aparece, também é um texto em que sua intimidade mais se esconde atrás da linguagem de silêncio da protagonista – talvez, justamente por isso é o texto em que Clarice mais aparece.

A proposição do biógrafo oportuniza a refletir sobre a escolha da autora pelo gênero teatro: um gênero originalmente sem narrador, logo, o não narrável não alcança a consciência dos personagens. A autora, sobretudo, elenca uma protagonista sem fala. O experimento “malfeito” da escritora, ao se organizar a partir de uma dinâmica de linguagem voltada predominantemente para o esvaziamento da linguagem, sugere talvez uma espécie de cansaço da autora com os mecanismos de linguagem usuais, monólogos interiores e fluxos do pensamento.

A linguagem explicitamente teatral, expondo a comunicação culta, civilizada e organizada dos personagens, paradoxalmente, denota a superficialidade e falência dessa comunicação mecânica e fria na conexão entre os sujeitos. Da mesma forma, também aponta para uma linguagem que comunica a voz hierarquizada de um sistema social, agenciada, ou seja, a grandiloquência que permeia os discursos de poder internalizados nos personagens representa a unicidade de uma só voz de domínio, um agenciamento déspota; representa a articulação da voz que parte de um só rosto déspota:

Tudo é público no rosto do déspota, e tudo o que é público o é pelo rosto. A máscara não esconde o rosto, ela o é. O deus-déspota nunca escondeu seu rosto, ao contrário: criou para si um e mesmo vários. A mentira, a trapaça pertencem fundamentalmente ao regime signifiante, mas não o segredo (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 54).

Com efeito, o modo que o texto expressa essa falha da linguagem também é arquitetado de maneira a expressar, potencialmente, uma linguagem que foge ao narrável, ou seja, por ser um texto formalmente escrito, arquiteta-se de maneira a expressar os limites da redundância formal do processo civilizatório da linguagem e, por essa via,

denuncia o esvaziamento dessa linguagem burocratizada submetida à padronização de uma realidade dominante. De tal modo que, ao representar o discurso do sistema como uma imitação existente em certos contextos da sociedade, na mesma medida, a autora demonstra uma espécie de insatisfação com os limites dessa linguagem, fugindo para uma outra perspectiva na tentativa de ir além da linguagem.

Assim, de modo silencioso, a peça funciona como uma linha de fuga criadora, à proporção que expõe a impotência da linguagem, pois rompe com a regulação da adequação do sistema de representação comunicacional. Desse modo, a própria linguagem silenciosa que permeia a produção da peça, ao expor o esvaziamento da grandiloquência do discurso déspota, se mostra como o elemento estrangeiro e avesso, não territorializado em um texto dramático. Como um fluxo descodificado, a linguagem silenciosa escapa ao domínio, pois é desrostificada:

Inversamente, quando o rosto desaparece, quando os traços de rostidade somem, podemos ter certeza de que entramos em um outro regime, em outras zonas infinitamente mais mudas e imperceptíveis onde se operam os devires-animais, devires-moleculares subterrâneos, desterritorializações noturnas que transpõem os limites do sistema significante. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 54-55).

E por conta disso, à revelia do emblema clariceano, é que o texto de fato se configura como clariceano: livre de engavetamentos e amarras. Clarice aparece na peça e sua máquina de expressão na escolha do gênero teatral, ao evidenciar a territorialidade da linguagem, coloca-a em desarmonia. Assim, evidencia a sua linguagem desterritorializada, não estriada, lisa, assumindo um devir nômade por essência.

3. A PEÇA “A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS”

Nas duas primeiras seções foi percorrido acerca da trajetória de Clarice enquanto escritora em seu momento de exílio. Pode-se verificar que em um período em que ela passa por adversidades em sua vida pessoal, o seu projeto literário se mantém, mesmo que essas dificuldades se desdobrem para o campo da escrita literária, pois as cartas materializam a experiência difícil de exílio. A autora afirma diversas vezes o enfrentamento dessas adversidades no campo de criação do romance que estava escrevendo em Berna e atrela isso à própria condição de exílio, uma vez que pudemos observar que essas dificuldades enfrentadas se convertem em uma potência proliferadora de possibilidades. À medida que apreciamos o nascimento de um processo de experimentação autoral, acompanhamos uma fecundidade criativa que se opera na construção da máquina de guerra literária como linha de fuga, manifestada por meio do gênero dramático como desejo de expressão daquele momento.

A partir de agora, buscaremos analisar a peça “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos”, escrita no contexto de seu exílio e que apresenta aspectos fundamentais para discussão em torno do nomadismo e do processo de enunciação do silêncio. Nesse sentido, elencaremos alguns conceitos da Nomadologia para nortear a leitura e análise da peça, no entendimento de que “A existência nômade efetua necessariamente as condições da máquina de guerra no espaço” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42) – utilizaremos nesta seção basicamente os elementos que instauram essa máquina de guerra.

Assim, ao compreendermos a guerra nômade como um movimento de potência que se deflagra quando capturado pelos aparelhos do Estado, trabalharemos inicialmente de modo a entender o funcionamento dos métodos de captura estatal. Dessa forma, consideraremos os conceitos de codificação dos corpos, o recalçamento do processo desejante e o agenciamento dos desejos.

Para pensar esses conceitos, utilizaremos o exemplo da máquina territorial primitiva pensada teoricamente por Deleuze e Guattari (2004), que analisam a historicidade do *socius* e consideram que as primeiras formações sociais utilizavam de mecanismos para garantir a territorialização dos indivíduos para a manutenção da sociedade. Essa representação territorial de uma comunidade garante a cumplicidade de corpos dóceis ao sistema a partir de um sistema de inscrição e marcação dos corpos, como um sinal de aliança e consentimento com as regras sociais estabelecidas. Essas codificações dos

corpos são feitas fundamentalmente por meio de sistemas de códigos, muitos usando fortemente a crueldade, como uma cultura de ritos de crueldade. Partindo dessa perspectiva, analisaremos a peça de Clarice Lispector, que retrata a metáfora de uma sociedade, a partir dessa representação da máquina territorial primitiva. Dessa forma, disporemos dos três elementos básicos do rito de crueldade que permearão a análise da peça: as palavras do rito, a dor da carne passiva e o olho coletivo (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 196). A articulação desses elementos garante outro conceito-chave para entendermos a peça: a produção da memória coletiva, conceito que amarra quase toda a leitura do texto dramático clariceano.

Para entendermos a peça como uma máquina de guerra que escapa ao aparelho estatal, especialmente ao que concerne a protagonista e sua manifestação de expressão não verbal por meio do silêncio e do sorriso, utilizaremos os conceitos de linha de fuga e suas variações como desterritorialização, devir minoritário, fluxo descodificado, liso e estriado, noções filosóficas pensadas por Deleuze e Guattari e que nortearão esse aspecto da pesquisa.

Posto isto, destacamos que a publicação da peça, em um primeiro momento, só ocorreu na primeira edição da coletânea de contos *A legião estrangeira*, em 1964, em uma seção intitulada “Fundo de Gaveta”. Nas edições seguintes da coletânea, a peça foi retirada e só obteve maior divulgação após a morte da escritora, especificamente, na publicação de *Outros escritos*, organizado por Tereza Montero e Lícia Manzo, em 2005; a peça reaparece na coletânea organizada por Benjamin Moser, *Clarice Lispector - Todos os Contos*, em 2016.

No prefácio da seção *Fundo de Gaveta*, como citado na seção anterior, a escritora justificou a inclusão da peça na publicação como um material escrito como distração, feito de modo despretensioso: “Por que publicar o que não presta? [...] Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito” (LISPECTOR, 2016, p. 43). Clarice classificou o trabalho como ruim e inacabado e resistiu em publicá-lo, o que talvez justifique o fato de o texto ser muito pouco conhecido pelo público leitor e ter pouca expressividade nos estudos e atenção crítica. O professor Earl E. Fitz³⁹, precursor nos estudos sobre a peça, e sua tradutora Eneida Nalini ressaltam a negligência de análises críticas envolvendo o texto:

³⁹ Dr. Earl E. Fitz é professor de Português, Espanhol e Literatura Comparada na Universidade de Vanderbilt, Estados Unidos da América.

Quase totalmente desprezado no crescente corpus de estudos críticos devotados aos seus trabalhos, *A pecadora queimada* e *os anjos harmoniosos* – o esforço mais prematuro conhecido de Clarice Lispector na literatura dramática – merece a atenção do leitor [...]; esse complexo, enigmático drama, com somente quatorze páginas, mas engajando não menos que treze personagens ou vozes, constitui um experimento clariceano com um modo diferente de expressão. Essa tentativa a permitiria se dirigir de uma maneira das mais explícitas politicamente (gênero, sexualidade e poder) que deu forma ao seu trabalho, embora indiretamente, até esse ponto; [...] esse texto lamentavelmente negligenciado, que surpreendentemente não produziu nenhum estudo crítico conhecido, revela uma Clarice Lispector mais diretamente preocupada com os assuntos urgentes relacionados a questões sociopolíticas de gênero e poder do que já vistos anteriormente. (FITZ; NALINI, 2011, p. 131-133).

Consoante ao estudioso, esta análise, reconhece no “esforço prematuro” a revelação de uma maturidade na exploração de temas tão urgentes e atuais que brotam com naturalidade e lucidez no experimento de Clarice como dramaturga. “*A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*” escrita quase na passagem para a década de 1950, segundo a autora, é contextualizada em cenário medieval e desenvolve-se a partir da condenação de uma mulher pelo crime de adultério, expondo em certa medida o lado patriarcal daquela sociedade. O ritual de morte da pecadora, queimada em uma fogueira, é presidido por um sacerdote, simbolizando a purificação do pecado sexual da mulher; a presença da sociedade a visualizar o assassinato representa a cumplicidade ao sistema hierarquizante de poder que determina, por meio do extermínio da Pecadora, o restabelecimento da harmonia naquela sociedade.

A ficção de Lispector se volta para a reflexão de uma face da história da sociedade em que pessoas consideradas subversivas eram cruelmente executadas em público. A condenação à fogueira, como um exemplo dessas execuções, é a ação central da peça, que, a partir dessa representação de crueldade, evoca temas muito pungentes e contemporâneos, como gênero, sexualidade e relações de poder. Assim, esse texto impele reflexões e questionamentos sobre a “evolução” do funcionamento da sociedade contemporânea com relação aos temas abordados nessa tragédia clariceana. Ao elencar a execução de uma mulher atrelada a preceitos religiosos, apontando reflexões que atravessam os tempos acerca da sistematização das forças políticas e religiosas, a peça revela o potencial visionário da escritora:

Assim, Clarice Lispector ajusta habilmente os princípios da tragédia clássica e a moral cristã da Idade Média à sua visão contemporânea. [...] desenvolve sua tragédia a partir do choque entre as leis morais, apoiadas no cristianismo e tidas como sociais, e os desejos individuais. Por intermédio desse embate entre o social

e o individual, Clarice desvela e discute a conduta sexual do homem moderno dentro de um mundo pautado pelas leis cristãs. (GOMES, 2007 p. 125).

A ausência de limites claros entre os princípios da crença e da razão, da moral social e do desejo individual, embates que atravessam a história da conduta sexual da mulher na tragédia de Clarice, revela uma existência humana permeada de uma contínua tensão: adequar as exigências conflitantes dentro e fora de si, ou seja, sua autonomia de escolhas, seus desejos e os “predestinamentos” sociais: “a obediência à lei social ‘que dá forma à forma’ e a transgressão a essa lei quando se é impulsionado pelo ‘desejo furioso, perturbado e vergonhoso de ser menino e menina’ ou seja de ter um sexo” (GOMES, 2007 p. 127). A arquitetura da peça, como um mecanismo de guerrilha que denuncia ameaças às liberdades individuais, especialmente no que tange a problemática não estanque da submissão e/ou arbítrio da mulher, sugere a metáfora de uma fogueira perenemente armada intimidando a conduta dos corpos femininos, como uma triste sina que nunca se dissipa: a “terrível harmonia”.

3.1 A tragédia

Segundo os estudos de Aristóteles, na *Poética*, “a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa” (2015, p. 287); a origem dessa imitação, *mimese*, teria acontecido na Grécia antiga em manifestações e homenagens ao deus Dionísio.

O vocábulo ‘tragédia’ provavelmente derivou-se de ‘tragoidia’, uma palavra formada por duas outras: ‘trágos’, que se traduz por ‘bode’, e ‘ôidé’, que quer dizer ‘canto’. Assim, etimologicamente, tragédia significa ‘canto do bode’. De acordo com uma das interpretações que procuram explicar a causa dessa origem, conta-se que Dioniso, em Ícaro, havia ensinado aos homens, pela primeira vez, a arte de cultivar vinhas. Assim que as videiras cresceram, um bode, acusado de tê-las destruído, fora castigado com a morte. Após persegui-lo e esquartejá-lo, os homens, sobre a sua pele, começaram a dançar e a beber até caírem desmaiados. Esse acontecimento, ao que parece, passou a fazer parte dos rituais dionisíacos e a ser rememorado anualmente. Haja vista que, durante os festivais, após um bode ser oferecido a Dioniso, cantava-se e dançava-se até a exaustão. Tais cantores e dançarinos travestiam-se em ‘sátiros’, que eram concebidos pela imaginação popular como ‘homens-bodes’ (SANTOS, 2005, p. 42-43).

De maneira clandestina, a devoção a Dionísio não era considerada um culto oficial aceito pela aristocracia grega, pois as extravagâncias oriundas da embriaguez destoavam do ideal da harmonia olímpica a ser cultuada. Ainda, de acordo com Santos (2005), essas extravagâncias carregavam um sentido de revoltava contra o povo dominador. Dessa

forma, mesmo que oriunda de um aspecto festivo, ao estar atrelada a um caráter de revolta, a tragédia, com o passar do tempo, se eleva a uma dimensão política, ganhando um estatuto na realidade social. De qualquer modo, a característica dramática atrelada à tragédia se deve pela problematização da passagem de Dionísio pelo mundo:

Dentre os cantos que ocorriam nas celebrações dionisíacas, destacava-se o ditirambo — um canto lírico composto por elementos alegres e dolorosos que, além de narrar os momentos tristes da passagem de Dioniso pelo mundo mortal e seu posterior desaparecimento, exprimia, de forma exuberante, uma quase intimidade dos homens com a divindade que lhes possibilitara chegar ao êxtase. Este canto em coro acabou se definindo como trágico e dele resultou a tragédia: representação viva feita por atores que narrava os fatos acontecidos no plano mítico e que, problematizando a situação do herói, discutia os valores fundamentais da existência humana. (SANTOS, 2005, p. 14).

Com o passar dos tempos, a evolução dessas encenações, pela tendência política que aportavam, ganharam categoria de espetáculo de grande interesse popular. A representação viva, então, manifestava as representações da experiência e situações do cotidiano humano. Aristóteles, ao teorizar sobre a tragédia, entende-a como arte mimética por excelência:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2015, p. 24-27).

O drama, na tragédia aristotélica, se configura ao redor de um conflito e tem por objetivo desencadear o sentimento catártico. Essa purgação das emoções, segundo o filósofo, é responsável pelo fascínio da plateia e se estabelece por meio do arranjo dos atos da vida do homem armados na cena: a fábula; essa história não se baseia na imitação das pessoas, e sim em suas ações. Dessa forma, para Aristóteles, a fábula seria a finalidade da encenação, a alma da tragédia; obedecendo a uma coesão interna de acontecimentos com princípio, meio e fim, a encenação da fábula representa uma ação completa e, ao término, deve inspirar compaixão e temor.

Geralmente, como uma forma simbólica de purificação, a tragédia se estabelece a partir da exposição a um ritual de purgação que representa o combate às catástrofes desencadeados pelo erro de uma personagem; via de regra, isso ocorreria a partir do protagonista, um herói que muitas vezes possui valores íntegros e nobres, mas, por uma

série de fatores rompe com essas qualidades e, por conta disso, deve receber violenta punição:

É este momento carregado de tensão que se fará presente na tragédia, atuando como síntese de ações passadas e eminência presente de um desfecho sacrificial. Frente a frente são colocados o livre arbítrio do Ego, que agiu de forma distinta do previsto, e os valores estabelecidos pelos deuses ou pelo Estado. (NOLASCO, 2003, p. 143).

Ao redor desse sacrifício é que se ambienta a tragédia, assim como o bode que comia as vinhas e, por conta disso, desestabilizava o sistema de produção daquela sociedade, precisando ser sacrificado ao deus do vinho, a fim de que se restabeleça a ordem das coisas. Essas punições partiam sempre para quem cometia crimes contra os “valores estabelecidos pelos deuses ou pelo Estado”, denotando o homem sempre atravessado pelas potências do divino e do Estado, devido à impotência humana perante essas forças. Assim, o trágico fim do herói responsabilizado pelos seus atos parece estimular o medo e o zelo pelo equilíbrio.

A violência do sacrifício era vista pelas personagens que compunham o coro, como um alívio pela extirpação do mal no seio da sociedade. O coro, como preconiza Aristóteles, é formado por um grupo de atores que devem representar a unicidade de um só personagem: “deve considerar-se como um dos actores, como parte do conjunto, que toma parte na acção” (ARISTÓTELES, 2015, p. 435). Assim, a voz do coro funciona como a fala do coletivo que se pronuncia sobre o sentido dos acontecimentos ocorridos. Originalmente, ele representa a *polis*, cidade-estado e, dessa forma, constitui-se de cidadãos que representam os grupos sociais: mulheres, idosos, jovens, escravos, etc. Na representação do esforço em comum da sociedade, a contribuição do coro na peça é permeada de opiniões, conselhos, críticas e relatos das ações do personagem principal. Como uma representação das ações da sociedade na tragédia, o coro se torna uma espécie de intermediário nas informações entre o drama e a plateia; na mimese das ações de uma comunidade, ele representa as emoções do público, podendo impulsionar na plateia as reações da catarse.

A tensão em cena, para que se cumpra a catarse, geralmente parte de conflitos entre relações de vínculos humanos mais íntimos, segundo Aristóteles (2015, p. 212), “se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim,

também, entre estranhos”. De tal modo que, na encenação temas como incesto, fratricídio, parricídio, matricídio e afins, são rigorosamente julgados por deuses e homens, sendo executados em público, para que, com impacto da visualização, cumpra-se a expurgação e seja demarcado o restabelecimento da ordem social.

Sendo assim, a tragédia, de certa maneira, representa as ações humanas que são levadas às últimas consequências, tanto na trajetória de culpa e/ou erro da essência humana do herói, como em seu funesto julgamento. A exploração do trágico nos espetáculos, a partir dos aspectos de calamidade e infortúnio, dos estágios em que a existência é exposta entre altos e baixos, em certo sentido solicita, pela via do fatalismo, a experiência de um efeito purificador de emoções e de restituição da convivência social.

O herói de Aristóteles, que irá restabelecer o equilíbrio das coisas na sociedade, não representa nem o homem bom e nem o perverso:

[...] nem se destaca pela virtude e pela justiça, nem cai no infortúnio como resultado de vileza ou perversidade, mas em consequência de algum erro; esse homem estará entre aqueles que gozam de grande prestígio e prosperidade, como Édipo, Tietes e outros membros de famílias eminentes. (ARISTÓTELES, 2015, p. 51)

Para o filósofo grego, a culpa do herói, mesmo que de índole nobre e íntegra, de alguma forma já é predestinada por circunstâncias complexas que vão se alinhando na trajetória da personagem até que ele se renda em grave culpa quase de modo involuntário, como em Édipo, que não pode se furtar ao próprio destino. A virtude moral do herói, ainda que não erre de forma consciente, está atrelada ao sentimento de culpa e de dever moral; e seu doloroso sacrifício, como uma expiação do mal na sociedade, é seu ato heroico.

Neste ponto, cabe ressaltar que os atributos do herói de Aristóteles não se aplicam na tragédia clariceana, inclusive se afastam das características do herói clássico, como Édipo. Como veremos a seguir, o destino da Pecadora era autônomo das potências divinas e do Estado; sua execução, mesmo que de modo cruel, não ratifica o domínio dessas potências; sua morte também, para esta análise, não simboliza o reestabelecimento da harmonia e da ordem na sua sociedade. A heroína de Clarice era ciente de suas culpas, seu modo de existência era intensivo, liberava fluxos e desejos, não se detinha ao aprisionamento social; mantinha-se em fuga e se desterritorializava em novos modos de existência. A Pecadora na tragédia clariceana não permite a castração do inconsciente: “o inconsciente não conhece nem a castração nem o Édipo, nem os pais, nem os deuses,

nem a lei, nem a falta...” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 63). Portanto, a heroína clariceana, aparentemente, está mais para ‘desedipianizar’ o herói de Aristóteles.

3.2 A tragédia clariceana

A tragédia de Clarice é ambientada em contexto de Idade Média e constituída de apenas um único ato; contém treze personagens: A Pecadora, o Esposo, o Amante, o Sacerdote, o Primeiro e o Segundo Guarda, Anjos Invisíveis, os Anjos Nascendo e Anjos nascidos; os personagens o Povo, a Mulher do povo, Mulheres do Povo, a Criança com sono representam o coro, portanto, a unicidade de suas vozes expressa o desejo coletivo pela ordem. O conflito se desenvolve também em um único cenário, em um pátio, onde se aloca todas as personagens.

A história (fábula) da peça gira em torno do julgamento e condenação de uma mulher à fogueira – a sentenciada é acusada de adultério – no caso, devido a uma dupla traição, pois o amante ignorava o fato de a mulher ser casada e alega também ter sido enganado. O julgamento é convocado pelo Esposo que de forma pública expõe a conduta da mulher e clama por justiça; como num ritual religioso, presidido por um sacerdote, a Pecadora é imolada como forma de purificação do pecado. A condenação e execução da mulher é visualizada e acompanhada pelos bramidos do povo que também anseia pela punição; os anjos, de alguma forma, dependem também dessa morte para que possam nascer e restabelecer a harmonia na sociedade.

As ações do drama são delimitadas dentro do espaço de um palco e, de acordo com Aristóteles (2015, p. 213), são efetivadas “não por narrativa, mas mediante atores”. Dessa forma, como não há especificamente um narrador, os diálogos, gestos e ações das personagens são o sustentáculo da peça, ou seja, a expressividade das personagens compõe o centro da linguagem teatral.

Entretanto, na tragédia de Clarice, todos os personagens, inclusive uma criança com sono, possuem a fala, apenas a personagem principal se mantém em silêncio durante todo o ato – o que se sabe dela é por meio da repercussão da fala dos outros personagens. Os traços de identificação da protagonista nos são apresentados a partir das representações de poder internalizadas por esses personagens; por eles sua intimidade é exposta, julgada e condenada. Fora o absoluto silêncio, a única outra expressão da protagonista é um sorriso que esboça ante as chamadas.

Embora a peça represente uma distinta via literária na produção clariceana, ela contém alguns elementos que são recorrentes na escrita do espaço ficcional da escritora, como a condição da mulher e a tendência ao confronto com as limitações da linguagem, de modo a evidenciar seu fracasso. Na tragédia, ao representar a metáfora de uma sociedade, erigem pronunciadamente e de maneira radical as questões de gênero e poder atravessadas pela tensão da linguagem; de um lado, há o eloquente discurso do tribunal social, de outro, há a elocução do silêncio.

A execução pública de uma mulher em silêncio, com vistas a restabelecer a harmonia aos homens daquela sociedade, infere uma leitura transpassada por agudas implicações sociopolíticas. Contudo, a leitura do único texto dramático da escritora não se limita à análise da perspectiva da crítica social, pois se abre a reverberações de variadas possibilidades investigativas.

3.3 Teatro e crueldade

Neste momento, cabe ressaltar que a leitura da peça se guiará por uma noção de crueldade, primeiramente, a partir das reflexões históricas da cultura e dos ritos de crueldade propostas por Deleuze, Guattari e Foucault. Em seguida, proporemos uma relação do teatro de Clarice à noção de crueldade pensada pelo Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, especialmente a partir das suas considerações sobre o despertar de consciência atribuído ao teatro.

Em contexto medieval, a tragédia clariceana reproduz alegoricamente um modelo de formação de sociedade, como um sistema social pré-capitalista; a peça expõe uma prévia da máquina territorial primitiva do sistema de codificação dos corpos. Esse formato de representação social depende que os corpos estejam dóceis, controlados e domesticados, pois necessita da sua força produtiva para a manutenção da máquina social. Assim, para que essa sociedade se mantenha, é preciso que os desejos desses corpos estejam todos padronizados num sentido de produção, ou seja, é necessário que o indivíduo sofra um recalçamento do processo desejante. Em outros termos, ao invés do desejo produzir intensidades, ele estará agenciado e controlado a serviço da reprodução social.

Para Deleuze e Guatarri, em *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (2004), qualquer formação social, seja primitiva, despótica ou capitalista, sobrevive por meio desse processo, de separar o desejo da intensidade:

Se o desejo é recalcado é porque qualquer posição de desejo, por mais pequena que seja, pode pôr em questão a ordem estabelecida de uma sociedade, o que não quer dizer que o desejo seja a-social, muito pelo contrário. Mas isto é perturbante: qualquer máquina desejante pode fazer saltar sectores sociais inteiros. Apesar do que pensam certos revolucionários o desejo é, na sua essência, revolucionário - o desejo, não a festa! - e nenhuma sociedade pode suportar uma posição de desejo verdadeiro sem que as suas estruturas de exploração, de sujeição e de hierarquia fiquem comprometidas. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 121).

No caso da máquina territorial primitiva, o recalçamento do processo desejante chama-se codificação. Esse processo se dá com uma marcação, ou seja, o sujeito que pertence a essa sociedade, a essa terra, é territorializado, marcado com os costumes e tradições daquela terra: “[...] A máquina territorial primitiva codifica os fluxos, investe os órgãos, marca os corpos. A circulação e a troca são atividades secundárias em relação a esta, que resume todas as outras: marcar os corpos, que são da terra” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 148). A marcação dos corpos é crucial para o agrupamento desse organismo social, pois simboliza a pertença a essa sociedade. O processo de codificação ou marcação se configura por meio de um rito de passagem e se faz, cerimonialmente, a partir de um ritual de crueldade:

[...] Marcar os corpos, que são da terra. A essência do socius que registra e inscreve, enquanto se atribui a si próprio as forças produtivas e distribui os agentes de produção, consiste em tatuar, excisar, incisar, cortar, escarificar, mutilar, cercar, iniciar. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 148).

Nos rituais de angústia o paciente não fala, mas recebe a palavra. Não age, é passivo perante a acção gráfica, recebe a marca do signo. E o que é a sua dor senão um prazer para o olho que olha, o olho colectivo ou divino que não está animado de nenhuma ideia de vingança, mas apenas apto para apreender a relação subtil entre o signo gravado no corpo e a voz que sai dum rosto – entre a marca e a máscara. Entre estes dois elementos do código, a dor é como que a mais-valia que o olho extrai, apreendendo o efeito da palavra activa sobre o corpo e a reacção do corpo enquanto é agido. É a isto que se deve chamar sistema da dívida ou representação territorial: voz que fala ou salmodia, signo marcado na própria carne, olho que tira prazer da dor – são os três lados dum triângulo selvagem que forma um território de ressonância e de retenção, **teatro da crueldade** que implica a tripla independência da voz articulada, da mão gráfica e do olho apreciador. É assim que a representação territorial se organiza à superfície, ainda muito próxima da máquina desejante olho-mão-voz. Triângulo mágico. Neste sistema tudo é activo, agido ou reagido, a acção da voz de aliança, a paixão do corpo de filiação, a reacção do olho que aprecia a declinação dos dois. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 196, grifo nosso).

Em síntese, a filiação ao *socius* é celebrada através do ritual de crueldade e realizada de modo tripartido; o teatro da crueldade depende de três elementos: as palavras do rito, a dor da carne passiva e o olho coletivo. A articulação desses três elementos no ritual da marcação dos corpos produz a memória, que retoma sempre a lembrança do pertencimento àquela sociedade. A subjetividade do indivíduo, dessa forma, está atrelada ao sistema social, sua memória e a memória do olho coletivo estão aliados, trabalham todas no mesmo organismo. Esta memória é retomada sempre como uma dívida, pois o corpo é um direito do coletivo, “é um ato de fundação, por meio do qual o homem deixa de ser um organismo biológico e se torna um corpo pleno, uma terra, na qual se engatam os seus órgãos, atraídos, repelidos, miraculados segundo as exigências do socius” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 148).

A cumplicidade a toda essa cultura cruel de codificação das subjetividades, a produção da dor e a apreciação desse sofrimento não são somente aceitas, mas desejadas:

A crueldade não tem nada a ver com uma violência qualquer ou com uma violência natural, com que se explicaria a história do homem; ela é o movimento da cultura que se realiza nos corpos, se inscreve neles, domesticando-os. É isto o que a crueldade significa; a cultura da crueldade não é um movimento da ideologia, mas sim um movimento que mete à força a produção no desejo e, inversamente-igualmente à força, o desejo na produção e reprodução sociais. Porque até a morte, o castigo e os suplícios são desejados e são produções (cfr. A história do fatalismo). Faz dos homens e dos seus órgãos peças e engrenagens da máquina social. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 149).

A cultura da crueldade, nesse sentido, se efetiva a partir do desejo de filiação ao sistema social, mas a colonização dos corpos parte de um desejo que é produzido e induzido nos indivíduos. Esse investimento na produção do desejo de codificação ocorre através de um agenciamento de poder. Para Deleuze e Guattari todo desejo é agenciado, maquinado; a subjetividade dos indivíduos, então, é o que é pelo que o agenciamento determina que seja: “[...] O desejo nada tem a ver com uma determinação natural ou espontânea, só há desejo agenciando, agenciado, maquinado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 66).

O desejo do organismo social é, então, determinado por um agenciamento de poder, que investe em sua reprodução por meio de agentes subalternos que transmitem esse desejo e executam o controle e a disciplina do recalçamento do processo desejante.

Para tanto, o “triângulo mágico: olho-mão-voz” constitui-se em agentes cruciais nos ritos de passagem e para a manutenção da memória do processo de codificação.

A peça clariceana apresenta em seus personagens os elementos de crueldade, como apresentados por Deleuze e Guattari; seu enredo, ao representar o ritual medieval de codificação daquela formação social, de certo modo, encena a codificação dos corpos em que se faz presente, fora a carne passiva a ser marcada, a tríade cruel: a voz que recita os preceitos, a mão que grava no corpo o signo e o olho coletivo e/ou divino que se regozija de prazer ao apreciar a dor da filiação. Esses personagens ilustram o agenciamento de poder que, naquele momento, disciplinam um corpo que resistiu ao recalçamento do processo de desejo: A Pecadora.

Fora a personagem principal, todos os outros personagens representam a forma-estado, pois se configuram como sua imagem e semelhança e, assim colonizados, perpetuam a colonização por meio da vigilância aos costumes e tradições. Cada um, em seu diálogo, demarca o discurso territorializado e encena as várias dimensões da internalização de poder na qual foram sedentarizados. As principais instituições sociais da máquina territorial estão representadas na peça: a família, a igreja, o Estado e o coletivo social, marcado por essas instituições.

O agenciamento que detém o poder sobre a vida e a morte da Pecadora é composto pelo Esposo, que representa a instituição da família, primeiro agente subalterno de codificação dos desejos; pelo Sacerdote e os Anjos – a terra e os céus – representando a instituição da igreja designada a manter e administrar o recalçamento do processo desejante; os Guardas, que representam o Estado, zelam pela lei e a ordem, executando a disciplina nos casos de descumprimento; o Amante, nesta leitura, representa o homem da sociedade patriarcal que, em situação de adultério, não é imputado e que, além disso, culpa a mulher. Consideramos os demais personagens pactuados no agenciamento de poder, pois, mesmo que não executem diretamente a Pecadora, atuam no reforço às acusações da conduta da mulher; como uma voz homogênea, os personagens do coro estão todos alinhados e cúmplices da execução. Dessa forma, o Povo, a Mulher do povo, Mulheres do Povo e Criança com sono atuam na vigilância da repreensão dos desejos e participam com deleite dos rituais de codificação e de disciplina. Para esta leitura, mesmo a Criança com sono, ao ser iniciada no ritual e repetir a fala dos adultos, está sendo normatizada e inserida no agenciamento de poder.

Em suma, o agenciamento de poder que julga e condena a adúltera às chamas, movidos por vingança e domínio, é composto por uma supremacia masculina, homens representantes do céu e da terra a punir o corpo de uma única mulher em silêncio, criando o ‘triângulo-mágico’: “pirâmide funcional em cujo cume está o déspota, motor imóvel, o aparelho burocrático na superfície lateral como órgão de transmissão, e os camponeses na base como peças trabalhadoras” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 201).

3.4 O teatro do inferno

Consoante a esse sistema de crueldade, o livro de Michel Foucault, *Vigiar e Punir* (2004), ao se dedicar à discussão sobre o nascimento da prisão e os mecanismos de poder, punição e vigilância que regulariam o comportamento da sociedade, identifica o processo cruel de codificação dos corpos como rituais de suplício. Os aterrorizantes suplícios, castigos e penas efetuadas nos corpos dos criminosos, em modo público, perduraram até os princípios do século XVIII, marcando tanto os corpos dos condenados quanto os corpos do olho coletivo:

No suplício corporal, o terror era o suporte do exemplo: medo físico, pavor coletivo, imagens que devem ser gravadas na memória dos espectadores, como a marca na face ou no ombro do condenado. O suporte do exemplo, agora, é a lição, o discurso, o sinal decifrável, a encenação e a exposição da moralidade pública. (FOUCAULT, 2004, p. 87).

Os estudos do autor contemplam vários exemplos de mecanismos de condicionamento e punição como formas de controle afim de que fossem preservadas as forças de produção dos trabalhos. Ao ilustrar o rígido sistema penal das primeiras formações sociais, Foucault problematiza as relações de poder atravessadas nas várias instâncias da sociedade manifestadas a partir das demonstrações públicas de poder sobre a vida e a morte dos indivíduos supostamente infratores; de acordo com o filósofo: “execução pública mais uma manifestação de força do que uma obra de justiça; ou antes, é a justiça como força física, material e temível do soberano que é exibida. A cerimônia do suplício coloca em plena luz a relação de força que dá poder à lei” (FOUCAULT, 2004, p. 42).

As execuções efetivadas eram atozes, geralmente, de acordo com os crimes cometidos. No entanto, as relações de poder poderiam determinar a tipificação da

condenação, dependendo do nível do indivíduo na sociedade: a decapitação, mais rápida e menos infame, era utilizada nos mais nobres.

[...] uns podem ser condenados à força, outros a ter a mão ou a língua cortada ou furada e ser enforcados em seguida; outros, por crimes mais graves, a ser arrebetados vivos e expirar na roda depois de ter os membros arrebetados; outros a ser arrebetados até a morte natural, outros a ser estrangulados e em seguida arrebetados, outros a ser queimados vivos, outros a ser queimados depois de estrangulados; outros a ter a língua cortada ou furada, e em seguida queimados vivos; outros a ser puxados por quatro cavalos, outros a ter a cabeça cortada, outros enfim a ter a cabeça quebrada. (FOUCAULT, 2004, p. 45).

As cenas do martírio dos criminosos eram um espetáculo atroz e configuravam o grau absoluto dos agentes de poder sobre o corpo social. Assim, essas mais variadas sessões de tortura eram maquinadas a fim de legitimar, por esses meios, o poderio do sistema dominante e seu controle sobre os indivíduos. As primeiras formações sociais foram adaptando as técnicas de carnificina pública, utilizando-se, inicialmente, dos mais brutais e agonizantes mecanismos de tortura; a ratificação desse poder, no entanto, não se efetivava apenas a partir do espetáculo de horrores, mas cabia ao próprio condenado autenticar a validade do sistema penal:

[Damien fora condenado, a 2 de março de 1757], a pedir perdão publicamente diante da porta principal da Igreja de Paris [aonde devia ser] levado e acompanhado numa carroça, nu, de camisola, carregando uma tocha de cera acesa de duas libras; [em seguida], na dita carroça, na praça de Greve, e sobre um patíbulo que aí será erguido, atenazado nos mamilos, braços, coxas e barrigas das pernas, sua mão direita segurando a faca com que cometeu o dito parricídio, queimada com fogo de enxofre, e às partes em que será atenazado se aplicarão chumbo derretido, óleo fervente, piche em fogo, cera e enxofre derretidos conjuntamente, e a seguir seu corpo será puxado e desmembrado por quatro cavalos e seus membros e corpo consumidos ao fogo, reduzidos a cinzas, e suas cinzas lançadas ao vento. (1) Finalmente foi esquartejado [relata a Gazette d'Amsterdam]. (2) Essa última operação foi muito longa, porque os cavalos utilizados não estavam afeitos à tração; de modo que, em vez de quatro, foi preciso colocar seis; e como isso não bastasse, foi necessário, para desmembrar as coxas do infeliz, cortar-lhe os nervos e retalhar-lhe as juntas... Afirma-se que, embora ele sempre tivesse sido um grande praguejador, nenhuma blasfêmia lhe escapou dos lábios; apenas as dores excessivas faziam-no dar gritos horríveis, e muitas vezes repetia: 'Meu Deus, tende piedade de mim; Jesus, socorrei-me'. Os espectadores ficaram todos edificadas com a solicitude do cura de Saint-Paul que, a despeito de sua idade avançada, não perdia nenhum momento para consolar o paciente. (FOUCAULT, 2004, p. 38).

Michael Foucault (2004, p. 38), sinaliza a importância do último discurso do supliciado, como também suas falas nos momentos mais agonizantes: "Um suplício bem-sucedido justifica a justiça, na medida em que publica a verdade do crime no próprio corpo do supliciado". O reconhecimento oral pelas suas culpas ou o arrependimento nas piedosas

orações antecedendo a morte evidenciam para o público o efeito moralizante de que o crime não compensa: “Pela confissão, o próprio acusado toma lugar no ritual de produção de verdade penal. Como já dizia o direito medieval, a confissão torna a coisa notória e manifesta” (FOUCAULT, 2004, p. 34). O último discurso do condenado, coagido brutalmente ou não, pelos agentes de poder, educava o povo e viabilizava o retorno da estabilidade da organização social:

Tal equívoco aparece claramente no que se poderia chamar ‘discurso de cadafalso’. O rito da execução previa que o próprio condenado proclamasse sua culpa reconhecendo-a publicamente de viva voz, pelo cartaz que levava, e também pelas declarações que sem dúvida era obrigado a fazer. No momento da execução parece que lhe deixavam além disso tomar a palavra, não para clamar sua inocência, mas para atestar seu crime e a justiça de sua condenação. Que crédito dar ao que se conta, por exemplo, da morte de Marion Lê Goff, famosa chefe de quadrilha na Bretanha em meados do século XVIII? Ela teria gritado do alto do cadafalso: Pai e mãe que me ouvem, guardai e ensinai bem vossos filhos; fui em minha infância mentirosa e preguiçosa; comecei roubando uma faquinha de seis réis... depois assaltei mascates, mercadores de gado; enfim comandi uma quadrilha de ladrões e por isso estou aqui. Dizei isso a vossos filhos e que ao menos lhes sirva de exemplo. (FOUCAULT, 2004, p. 39).

A cena visualizada do “discurso do cadafalso”, ao ditar um exemplo a não ser seguido, assim como a tragédia aristotélica, evoca terror e suscita o temor no público em relação ao destino do penalizado, além de sensibilizar para que se restaure o equilíbrio da ordem na sociedade. O comprometimento do sentenciado torna seu corpo essencial ao mecanismo penal; presenciar seus sofrimentos oralizados, gritos e gemidos, confere uma visão panorâmica da existência humana pecaminosa, em que passado terrestre e futuro eterno (céu ou inferno) se evidenciam para o expectador da morte. De acordo com os murmúrios do supliciado, poderia inferir-se que ele mereceu a salvação ou a danação eterna:

Como qualquer agonia, a que se desenrola no cadafalso diz uma certa verdade: mas com mais intensidade, na medida em que é pressionada pela dor; com mais rigor, pois está exatamente no ponto de junção do julgamento dos homens com o de Deus; com mais ostentação, pois se desenrola em público. O sofrimento do suplício prolonga o da tortura preparatória; nesta, entretanto, o jogo não estava feito e a vida podia ser salva; agora a morte é certa, trata-se de salvar a alma. O jogo eterno já começou; o suplício antecipa as penas do além; mostra o que são elas; ele é o **teatro do inferno**; os gritos do condenado, sua revolta, suas blasfêmias já significam seu destino irremediável. Mas as dores deste mundo podem valer também como penitência para aliviar os castigos do além; um martírio desses, se é suportado com resignação, Deus não deixará de levar em conta. A crueldade da punição terrestre é considerada como dedução da pena futura; nela se esboça a promessa do perdão. [...] Daí essa extraordinária curiosidade que leva os espectadores a se comprimir em torno do cadafalso e do sofrimento que este

exibe; leem-se aí o crime e a inocência, o passado e o futuro, este mundo e o eterno. Momento de verdade que todos os espectadores interrogam: cada palavra, cada grito, a duração da agonia, o corpo que resiste, a vida que não quer ser arrancada, tudo isso vale por um sinal. (FOUCAULT, 2004, p. 40, grifo nosso).

O teatro do inferno, na produção teatral de Clarice, arquitetava-se de maneira a oferecer ao olho coletivo o espetáculo de prever o destino eterno da condenada, mas o povo, que anseia em alimentar o desejo de vislumbrar o jogo de relações entre o céu e o inferno, se frustra. Não há o último discurso da condenada, muito menos os gemidos por clemência ou gritos de blasfêmia. Em contrapartida, o povo clamava por sua súplica, como se pode observar no seguinte excerto: “POVO: Pois então hurra, hurra e hurra. [...] POVO: A que sorri esta mulher?” (LISPECTOR, 2005, p. 123-125); de modo completamente inverso ao esperado, a condenada sorri.

A condenada clariceana, como protagonista desse teatro do inferno, não cumpre seu papel; ao contrário, neutraliza o direito de posse sobre o seu modo de morrer e veta ao olho coletivo a apreciação do espetáculo da agonia de sua morte e a consequente cobiça sobre o destino de sua alma. A linguagem do silêncio, nesse sentido, como veremos a seguir, burla o sistema penal e patriarcal daquela sociedade, desestabiliza o olho coletivo e corrompe, em certa medida, a perpetuação dos sistemas poder sobre a vida, morte e a eternidade dos indivíduos.

3.5 Agenciamento de poder

Neste momento, busca-se refletir sobre o sistema discursivo dos personagens detentores de fala na peça, levando em consideração que esses agentes são elementos integrantes da engrenagem social, os quais reproduzem os códigos de expressão do sistema dominante daquela sociedade; os personagens, já sedentarizados/colonizados, representam em sua fala a internalização da imagem e semelhança do estado. A fala agenciada, maquinada, dos indivíduos corresponde ao desejo coletivo de repressão e reflete, em certa medida, o aspecto doentio de uma sociedade que vive em modo intoxicado por uma máquina de produção de individualidades e subjetividades. A incineração em vida de uma mulher, solicitada e exigida pelo público como um acontecimento social, ilustra uma espécie de histeria coletiva de toda uma sociedade contaminada por um sentimento envenenado, incubado progressivamente nos indivíduos.

a) Os anjos

Anjos invisíveis, Anjos nascendo e Anjos nascidos, como o próprio título da peça sugere, são personagens que funcionam como os representantes da harmonia na terra. Inferimos que essa representação parte dos costumes e da perspectiva de determinados segmentos religiosos, que se utilizam de recursos sagrados e celestes para ratificarem a vontade divina para as ações do homem na terra. Por esse prisma, por conta da invisibilidade desses entes celestiais, sua manipulação representa poder e outorga aos guias espirituais humanos (sacerdotes) à responsabilidade de controlar e condicionar os comportamentos dos indivíduos.

No mundo de Clarice Lispector, a ambígua presença de Deus se relaciona menos com assuntos de salvação divina e moralidade, que é a teologia ortodoxa, e mais com o assunto secular do poder, especialmente entendida no contexto de falogocentrismo (na teoria crítica e desconstrução, o termo *phallogocentrism* é um neologismo criado por Jacques Derrida para se referir ao privilégio masculino (*phallus*) na construção do sentido, um neologismo derrideano que conecta nosso desejo humano para alcançar a verdade e o conhecimento perfeitos (Logos) com códigos de conduta, instituições e estruturas patriarcais sociopolíticas). (FITZ; NALINI, 2011, p. 139).

Na peça clariceana, os anjos enquanto invisíveis possuem consciência da sua missão na terra, o seguinte trecho reforça esta premissa: “A harmonia, a terrível harmonia, é o nosso único destino prévio” (LISPECTOR, 2005, p. 119). Aqui, pode-se notar uma construção paradoxal tipicamente clariceana, uma vez que os anjos trazem a paz através do terror, “terrível harmonia”. De algum modo, os anjos invisíveis dependem da morte da Pecadora para nascer na terra e, nisso, invertem sua posição de protetores do gênero humano, atravessando uma linha transgressora; ao nascerem a partir da morte dos que lhes foram confiados por Deus, configuram-se como demônios caídos na terra: “Basta-nos a convicção de que aquilo a ser feito será feito: queda de anjo é direção” (LISPECTOR, 2005, p. 119) – alusão à queda do Anjo de Luz – Lúcifer.

A missão angélica aqui concebida e condicionada pelo desejo humano se instaura não como equilíbrio, mas como desajuste do sistema terrestre, porque os anjos deixarão a condição de criaturas celestiais para se transformarem em carne corruptível como uma espécie de encarnação. Para o cristianismo, o único que vive esse processo seria o filho de Deus, Jesus, que veio dos céus para salvação dos pecadores. Os anjos na peça, ao contrário disso, apontam que, ao se incorporarem em homens, não estarão destinados à

paz: “vossas mesmas armas empunharemos” (LISPECTOR, 2005, p. 119); essa inversão de destino, em certo sentido, implica numa espécie de perversidade que paira sobre esses entes.

Entre a dicotomia do anjo bom e anjo mal, a funcionalidade a que se destinam na terra estaria para a guerra, para a morte; seriam assassinos, anjos malignos, portanto. Ainda em forma não corpórea, invisíveis, os anjos parecem se deleitar com a morte da Pecadora e, assim como os mortais, assistem e comentam o ritual, sobretudo, indicando a pressa em encarnar:

Grasnando a esta próxima diversão, viemos sofrer o que tem que ser sofrido. [...] O gosto prévio da terrível harmonia. [...] Eis chegado o momento. Já sentimos uma dificuldade de aurora. Estamos no limiar de nossa primeira forma. Deve ser bom nascer. [...] Que não fale... que não fale... já mal precisamos dela. (LISPECTOR, 2005, p. 123-124).

Ao participarem ativamente do ritual, como anjos, ratificam a espécie de rito pagão em que estão envolvidos, moldando-se a uma convocação à maldição, ao contrário de uma bênção. Como numa reação em cadeia, eles pactuam com o pecado da sentenciada, ou seja, o pecado da mulher convoca o da sociedade, que convoca também o pecado dos anjos. Essa situação remete à alusão adâmica, da sucessão de efeitos desencadeados pelo pecado de uma só mulher – o pecado de Eva levaria ao de Adão, que desencadearia em toda a humanidade. No entanto, a salvação viria encarnada dos céus, através também de um rito de crueldade, a crucificação de Cristo, que se converte em bênção independente do cometimento do primeiro pecado.

A participação dos anjos no rito pagão indica também que eles são parte integrante do olho coletivo, como eles confirmam: “Ei-nos nas malhas da tragédia verdadeira” (LISPECTOR, 2005, p. 119); essa participação denota a perversão das ordens na medida em que se tornam “nascidos”, incorporados em corpos terrestres, condição em que se perpetua a “terrível harmonia”, seu “único destino prévio”. No momento de seu nascimento, hora da morte da Pecadora, os anjos lançados à terra avisam que esse é um acontecimento amedrontador, um instante da escuridão sobre a terra: “...estremecei, estremecei, uma praga de anjos já escurece o horizonte...” (LISPECTOR, 2005, p. 125). A encarnação dos anjos, nesse sentido, simboliza a chegada da “terrível harmonia”, pois eles são convocados a barrar a salvação e fomentar a danação. O que ocorre é o que os anjos nascem por meio do ritual de crueldade: “SACERDOTE: É uma confusão melodiosa: já ouço os anjos dos

que morrem. OS ANJOS NASCIDOS: Bom dia, bom dia e bom dia. [...] OS ANJOS NASCIDOS: Mãe, que foi que aconteceu?” (LISPECTOR, 2005, p. 126).

De todo modo, a presença dos anjos na peça representa a invocação do mal que parte dos representantes do poder daquele sistema social. O restabelecimento da moralidade dos costumes por meio de um assassinato, como forma de extirpação do pecado na sociedade, simboliza a perpetuação do mal na humanidade, talvez, por isso, é o que traz a “terrível harmonia”. Essa perspectiva na peça, como uma crítica ao agenciamento religioso, sugere a realidade de uma espiritualidade criada apenas para a justificação das ações humanas na terra.

A perpetuação do mal, estabelecida pela manipulação da espiritualidade pelos homens, manifesta-se nos três momentos das representações dos anjos: invisíveis, nascendo e nascidos, que sugerem uma espécie de movimento ininterrupto dessa interferência divina na existência humana. Assim, o divino sendo agenciado por mãos mortais, tendendo para a maldade de seus atos, parece ser uma constante no destino do homem: a “terrível harmonia”. Como na tragédia de Aristóteles, o destino do homem e seus infortúnios eram manipulados pelos deuses, a ponto que a presença da espiritualidade manipulada na peça, justificando a morte da Pecadora como um bem comum, revela o nível da maldade humana na manipulação da espiritualidade, como uma perene interferência no destino do homem na terra. O “teatro do inferno”, na manipulação dos anjos, se estabelece então como a maldição sobre a terra, a eternização da própria crueldade, corrupção e miséria humana: “Quando abriremos os olhos para sermos nascidos, de nada lembraremos: crianças balbuciantes seremos e vossas armas empunharemos” (LISPECTOR, 2005, p. 119).

Os anjos participam do discurso que parte do agenciamento de poder na peça; mesmo que de modo invisível, eles pactuam com o ritual de crueldade e, de modo transgressor, possuem a função de restabelecer a desarmonia na terra, a denominada “terrível harmonia”. Assim, a partir da afirmação de que, após nascidos, empunharão nossas mesmas armas, terrivelmente harmonizados com os representantes cruéis das determinações religiosas e estatais, estabelecerão quem, em nome de Deus, será executado por desobediência às leis por eles prescritas. De modo que, os anjos, à serviço das leis da ‘terra’, apontam que é o deus da ‘terra’ que possui o poder de decidir quem

morre e quem vive; no caso, estarão em terra à serviço do poder do próprio homem, que territorializa e codifica.

Longe do alcance de um Deus real, esses entes celestes agenciados por vontade humana, após encarnados e normatizados pelos pais, herdarão a terra e em nome dela executarão, justificando o fato em nome de um deus; farão parte do agenciamento de poder e julgarão e condenarão os pecadores ao inferno. A alusão à encarnação dos anjos no agenciamento de poder indica que sempre estiveram entre nós, empunhando nossas mesmas armas; já vieram de outros hereges queimados. A alegoria ao divino sendo manipulado na peça evoca a criação da maldade humana, sua justificação e perpetuação na terra; os anjos deformados e lançados à 'terra' em forma de crianças, como territorializados, adaptados e cooptados pela produção de memória efetivada pelo rito de crueldade, com a mesma disposição assassina, cumprirão seu "destino prévio", concretizando, nesse horizonte, sua função na "terrível harmonia" em terra.

O destino da incorporação terrestre, na alusão à questão de gênero, também é um ponto relevante na peça. Enquanto não nascidos, os anjos não possuem sexo: "nós que ainda não somos menino ou menina [...] Mas nesta noite de fogo que desejo furioso, perturbado e vergonhoso de ser menino e menina" (LISPECTOR, 2005, p. 119-125). A sina dos futuros 'terrestres' depende, de certa forma, da sorte ou azar de serem homem ou mulher, condição que, a julgar pelo infortúnio da mulher queimada na peça, aponta para certa vantagem de ser homem na terra, fazendo alusão ao difícil legado do destino de ser mulher em uma sociedade falocêntrica, como apontou Derrida (apud FITZ; NALINI, 2011, P. 139).

De qualquer modo, a presença do misticismo na peça, envolvendo questões que pairam sobre a conversão de sentidos dos anjos em demônios, em rituais com representantes de instituições religiosas, pactuados com a presença do mal, camufla-se nas entrelinhas da cena como um ponto mordaz de crítica, em que elementos, como a hipocrisia, julgamentos e perversidade, são elencados como balizadores desses cidadãos religiosos e moralistas.

b) O sacerdote

O segundo personagem a discursar na peça é o sacerdote, que, dentro da tragédia, é a personificação das ordens religiosas e morais, mesmo que de forma terrível, é o

responsável por garantir a harmonia na sociedade pela vigilância às leis e aos costumes. Cabe ao sacerdote gerenciar e reprimir os desejos; esse controle, especialmente da conduta feminina, garante a manutenção de toda a estrutura da hierarquia social, como se pode visualizar na fala do seguinte trecho: “E esta simples mulher por tão pouco se perdeu, e perdeu sua natureza” (LISPECTOR, 2005, p. 119). A natureza da mulher para o Sacerdote parece estar intrinsecamente ligada ao projeto de cumprir seu papel social na sociedade: virgem, casta, boa mãe e esposa zelosa, aos moldes da mãe de Jesus. Nesse sentido, o peso da exigência patriarcal recai, necessariamente, no comprometimento feminino em agir conforme as condutas preestabelecidas pelo socius, considerando que as desordens e desvios dos desejos da mulher colocam em risco o legado da sociedade.

Como um político, no que tange sua participação na esfera do agenciamento de poder, o “‘Padre’, que simboliza as fundações éticas da sociedade e, especialmente, na autoridade moral, enquanto, como um homem, também representa o sempre contraditório poder das estruturas e códigos que se acomodam hipocritamente” (FITZ; NALINI, 2011, p. 138). A partir disso, o Sacerdote na peça, com as admoestações e direcionamentos, se configura como o guardião dos desejos, especialmente, os da natureza da mulher: “É aquela a quem nos dias santos dei inutilmente palavras de Virtude que poderiam sua nudez cobrir com mil mantos” (LISPECTOR, 2005, p. 122).

No entanto, a mulher escapa à vigília sacerdotal e, consumida em desejos, adultera. A infidelidade conjugal da Pecadora, nesse sentido, ultrapassa o preceito religioso de pecado, pois a transgressão puramente sexual, na perspectiva desta análise, é também política, pois compromete a engrenagem social e conseqüentemente o legado patriarcal, por isso seu pecado é ‘mortal’. Dessa forma, o desejo carnal da mulher é punido com a morte da sua própria carne e essa punição serve também como bode expiatório para disciplinar outros corpos femininos, para lembrar sempre da posição política de seus corpos naquela sociedade: a sujeição sexual se estabelece no intuito unicamente de procriar e, como uma propriedade domesticada, criar e servir à sua linhagem. Dessa forma, comprometido com a vigilância da carne e da perpetuação da engrenagem social, cabe ao Sacerdote ser “aquele que ateia o fogo” (LISPECTOR, 2005, p. 119).

O religioso, na tarefa de punir o corpo pela transgressão, parece assumir essa incumbência como um peso: “Te serviste para que eu cumprisse, mais do que o pecado, o pecado de castigar o pecado” (LISPECTOR, 2005, p. 120). Assim, encarregado de cumprir

o preceito, como representante da justiça divina, parece enfrentar um dilema por pecar por meio da execução da adúltera. Seu primeiro diálogo com Deus já infere sua preocupação em se mostrar puro, contudo, na mesma sentença, acusa a causadora do seu pecado como a real pecadora: “No amor pelo Senhor não me perdi, sempre seguro no Teu dia como na Tua noite. E esta simples mulher por tão pouco se perdeu” (LISPECTOR, 2005, p. 119). Como um meio de transparecer seu conflito em pecar, como a justificar que a violenta punição da mulher para ele é uma questão sofrível, o detentor da expressão de Deus pede a graça de pecar, aparentando ser isento da impureza humana: “Senhor, dai-me a graça de pecar. É pesada a falta de tentação em que me deixaste” (LISPECTOR, 2005, p. 119).

Denotando ser intocado pelo pecado, assim como o Salvador, o representante de Deus na terra estaria disposto a assumir o pecado dos humanos e, assim, desceria aos infernos com a condenada: “Eis chegado o momento em que, pela graça do Senhor, pecarei com a pecadora, arderei com a pecadora, e nos infernos onde com ela descerei, pelo Teu nome me salvarei” (LISPECTOR, 2005, p. 124). Numa alusão à descida de Cristo ao abismo dos condenados, seria uma espécie sacrifício, a fim de purificar a face da terra, como uma vítima do pecado humano, e retornaria como numa espécie de ressurreição.

Seria, assim, pela via do pecado da adúltera que a “sacra via” do sacerdote se consumaria como em um processo de santificação, calvário e purificação. A linguagem do religioso parece camuflar qualquer vínculo de maldade que se associe com o assassinato da mulher, ato que entra em conflito com os preceitos da religião. Assim justifica seu pecado para si mesmo e para a comunidade como uma beatificação: “Ah esperança, na qual ainda vejo meu orgulho de ser eleito: em culpa bato no peito [...] o Senhor apontou-me para pecar mais que aquela que pecou” (LISPECTOR, 2005, p. 119). Nesse sentido, ao dar ênfase em sua máscara religiosa, seu envolvimento na morte da adúltera soa como o processo de um inevitável martírio e é a partir do seu glorioso e sofrido gesto, que a graça na terra voltará: “Teu esperado milagre há de se consumir” (LISPECTOR, 2005, p. 121). Ao cumprir o preceito de pecar castigando o pecado, como um agradecimento por ser o escolhido para banir o pecado na terra, a fala do Sacerdote, além de dissimular a hipocrisia pela sua conduta, induz a um acatamento coletivo de seus parâmetros morais.

Seu discurso carrega outro sentido dúbio: “Esta vela que fui, acesa em Teu nome, esteve sempre acesa na luz e nada vi [...] agora percebo que, se de mim não fizeste o facho que arderá, pelo menos fizeste aquele que ateia fogo” (LISPECTOR, 2005, p. 119).

Nessa perspectiva, a palavra ‘fogo’ se abre como uma metáfora para o sentido de vida, de consumir-se em sua plenitude e intensidade; o pecado, por essa ótica, simboliza o fogo que mantém a vida acesa (o desejo, na teoria de Deleuze e Guattari), de se permitir arder em desejos carnis, de se consumir em paixões.

O representante de Deus, em sua dimensão de homem, carnal, se furta às “delícias dos sentidos” e, ao reivindicar a graça de pecar, expressa a cobiça pela vida da adúltera, pois ela teria encontrado a graça da vida pela via do pecado. De algum modo, ele puniria com o fogo (agora como um elemento purificador), aquela mulher que pelo fogo (como metáfora de vida, do desejo) já fora consumida; a mulher pagaria com a morte o pecado de ter vivido. Por essa ótica, a fala do Sacerdote o consolida como o exemplar de personificação do desejo recalçado, atesta sua triste sina de viver policiando-se e fiscalizando o desejo alheio.

De qualquer forma, durante quase todo o ato, o Sacerdote sustenta a condenação da mulher à fogueira fundamentando-se em sentenças e orações da doutrina cristã:

[...] pelo sinal da santa cruz [...] ‘As trevas não te cegarão’, foi dito nos Salmos. [...] foi dito no Apocalipse, louvado seja o nome do Senhor [...] pois vosso será o Reino dos Céus [...] ‘sois verdadeiramente um Deus oculto’. [...] ‘Vossa graça me basta’ [...] ‘Ele fez grandes e incompreensíveis obras’ (LISPECTOR, 2005, p. 120; 122; 125; 126).

Ao proferir essas palavras perante o povo, ele autentica o poder da igreja sobre o corpo: “voz falante, do corpo marcado e do olho apreciador” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 197). É a voz que representa a marca da territorialidade, a voz da aliança de filiação; é a fala que salmodia sobre o signo marcado na própria carne como pacto de codificação, reproduzindo o horror do ritual e marcando-o na memória do povo o recalçamento de desejos naquela sociedade. O Sacerdote, imbricado pelo poder terrestre e celestial, afirma-se como um dos lados do perverso triângulo que representa o teatro da crueldade: “Por onde quer que passe um déspota e o seu exército, fazem parte do seu cortejo doutores, padres, escribas, funcionários” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 200).

Dentro do sistema de poder sedentarizado, a posição do padre retrata a solidificação do controle da máquina despótica que, inevitavelmente, inclui Deus como déspota desse sistema. A fala do religioso é a voz da vontade de Deus, nesse sentido, projetada pela perspectiva despótica, ratificando o agenciamento de desejo maquinado e

manipulando o povo pelo sistema de poder na ação do recalçamento de desejo dos indivíduos.

Independente da manifestação popular para que a sentenciada fale antes de ser executada, a autoridade eclesial nega a fala da Pecadora, juntamente com os anjos: “Que não fale... Que não fale... Já mal precisamos dela [...]. Deixai-a. Temo dessa mulher que é nossa uma palavra que seja dela” (LISPECTOR, 2005, p. 124). Tomado, então, pelo poder divino, ao pedir a graça de pecar, o Sacerdote possui a autoridade de castigar o pecado e, dessa forma, julga e condena a Pecadora ao fogo. Por essa via, o representante dos desejos de Deus é corresponsável, assim como os anjos invisíveis, pelo teatro do inferno, como forma de restabelecer o equilíbrio através da ‘terrível harmonia’ entre os homens.

c) O esposo

Assim como a manifestação da voz do sacerdotal, como parte da expressão do agenciamento do poder, o marido, um dos detentores da fala na tragédia, representa o “mandatário” ou o “proprietário” da instituição familiar. Seu discurso esboça o sentimento de posse da mulher e, como ela infringiu o código nupcial e escapou aos limites de sua pertença, ele agencia o julgamento do seu corpo pelo coletivo social: “Fui eu aquele que incitou a palavra do sacerdote e juntou a tropa deste povo e despertou a lança dos guardas, e deu a este pátio tal ar de glória que abate estes muros” (LISPECTOR, 2005, p. 120). Com a autoridade de um senhorio, ele resgata a memória do seu poder sobre ela, conferido pela herança patriarcal: “Ei-la, a que será queimada pela minha cólera. Quem falou através de mim que me deu tal fatal poder?” (LISPECTOR, 2005, p. 120). Assim, legitimado pelo seu legado no controle do corpo da mulher, ele efetiva a vingança de sua honra, legitimada pelo patriarcado; desfaz-se de sua propriedade e a entrega ao povo, para que este aprenda com a execução pública.

O marido afirma, com pesar, que cumpria com zelo seu papel no sistema patriarcal e capitalista na função como provedor: “Nada existiu que eu não lhe desse, pois para um viajante humilde e fatigado a paz está na sua mulher” (LISPECTOR, 2005, p. 122). O investimento de manutenção para garantir a mulher como sua, por meio de adornos, também se efetuará como forma de controle e troca:

Não houve joia que ela não cobiçasse, e com ela a nudez do colo não abafasse. [...] É aquela para quem das viagens eu trazia brocado e preciosa pedraria, e por quem todo o meu comércio de valor se tornara um comércio de amor. (LISPECTOR, 2016, p. 121).

Fora logrado nesse comércio. A esposa corrompeu a espécie de sociedade mercantilizada que representava sua união conjugal. O discurso do Esposo evidencia sempre o seu eu, seu controle, suas posses, seu poder de compra, apropriação e domínio na cultura hierárquica medieval.

O patriarca tinha sob seu poder a mulher, os filhos, os escravos e os vassallos, além do direito de vida e de morte sobre todos eles. A autoridade do pater familiae sobre os filhos prevalecia até mesmo sobre a autoridade do Estado e duraria até a morte do patriarca, que poderia, inclusive, transformar seu filho em escravo e vendê-lo. (XAVIER, 1998, p. 9).

Mesmo declarando seu amor – “Ah, esposa ainda amada, desta invasão eu queria estar livre. Sonhava estar só contigo e recordar-te nossa alegria passada” (LISPECTOR, 2005, p. 120) –, o Esposo, com base nesse poder patriarcal sobre a vida de seus subordinados, exerce seu direito social de lavar a honra em legítima defesa. Ele não a executa com as próprias mãos – “Ah, remorso: eu deveria ter vibrado o punhal com minha própria mão” (LISPECTOR, 2005, p. 121) –, mas convoca a sociedade, dispondo o corpo da adúltera para julgamento público. Tal cenário nos remete à memória coletiva de domesticação dos corpos, em que o corpo da mulher, não territorializado, é um fluxo descodificado que não se submete ao senhorio do patriarca, mas é entregue ao ritual de crueldade.

No entanto, há no Esposo a sinalização de um arrependimento – “Ah mecanismo cruel que desencadeei com meus lamentos de ferido” (LISPECTOR, 2005, p. 123) –, pois agora nem mais a sua dor era somente dele. Ao outorgar a mulher ao coletivo social expondo sua condição de homem traído, como expressado na fala do povo – “Eis o marido, aquele que foi traído” (LISPECTOR, 2005, p. 120) –, o Esposo partilha também com o público o sofrimento do infortúnio oriundo do adultério. Aqui, outro aspecto importante emerge: a imagem da dor do adultério, por causar comoção, pode ser considerada um elemento marcante que reforça a produção de memória:

Diante de vós – estrangeiros à minha felicidade anterior e a minha desdita de agora – não consigo mais ver nesta mulher aquela que foi e não foi minha, nem na nossa festa passada aquela que era e não era nossa, nem consigo sentir a amargura que está é minha e só minha. (LISPECTOR, 2005, p. 121).

A visualização do desespero do esposo, entre amar e odiar aquela que julgava sua, consolida no imaginário social a perturbação e repúdio pela ação da mulher, como notamos em seu discurso: “Pois vós, infelizes, esconder não podeis que é de meu infortúnio que enfim vivereis” (LISPECTOR, 2005, p. 123). Eles viveriam perenemente de sua desgraça, pois o medo do seu infortúnio serviria como alimento para a conservação das suas casas; a desgraça alheia como uma recorrente recordação aumentaria o zelo pelos seus lares. A visualização da dor da honra traída no esposo, também simboliza a traição do matrimônio, a depravação da benção familiar, a adulteração do lar.

A dor do marido representa a desconstrução de elementos simbólicos do destino do homem na sociedade, a queda do abrigo, o rompimento da perpetuação da humanidade, a perda de segurança, a quebra na ordem das coisas; remete ao desamparo no mundo, conforme o Esposo retrata: “pois para um viajante humilde e fatigado a paz está na sua mulher” (LISPECTOR, 2005, p. 122). O *locus* da paz do Esposo será agora consumido pelo fogo; a mulher em chamas simboliza a casa em chamas e tudo o que nela contém, a religiosidade, a maternidade, a harmonia na sociedade.

O alimento extraído do infortúnio do Esposo para o imaginário coletivo sustenta o cuidado com a preservação da casa; a dor do marido traído certifica que a virtude da mulher depende de cuidado, por isso o Esposo alerta ao povo: “Quem vos diz é quem experimentou a peçonha: acautelai-vos de uma mulher que sonha” (LISPECTOR, 2005, p. 122). O sonho da mulher interfere diretamente na construção dos sonhos da sociedade, pois o desejo da mulher pela desordem não permite a territorialização dos desejos codificados do imaginário coletivo. A cautela da mulher que sonha consiste, portanto, na constante vigilância da sua castidade; a indisciplina dos desejos representa o veneno de um animal peçonhento que fere toda a casa.

A nocividade dos desejos da mulher indicada pelo esposo é retomada na peça pela imagem da salamandra, como o povo legitima: “Marcada pela Salamandra” (LISPECTOR, 2005, p. 124). A metáfora da salamandra resgata novamente a simbologia do fogo como desejo e vida. Algumas espécies desse anfíbio, a salamandra de fogo, possui a aparência de uma bonita coloração que, embora exuberante, pode ser venenosa justamente nas áreas mais coloridas. A cor vibrante, no caso, representa o fogo, o desejo da mulher que não se sacia e que a consome de vida. De acordo com a mitologia, a salamandra é imune

ao fogo: “não somente resistia ao fogo, mas o apagava e, quando via a chama, avançava contra ela como um inimigo que sabia vencer” (BULFINCH, 2002, p. 367).

Na Idade Média, a salamandra era considerada um animal diabólico, sendo capaz de renascer do fogo. Essa crença surgiu devido ao fato de as salamandras geralmente procurarem abrigo em troncos e saírem de lá de forma abrupta se fossem colocados no fogo. Quando isso acontecia, muitas pessoas buscavam até mesmo o exorcismo, pois acreditavam que o efeito gerado era extremamente nocivo e que elas precisavam ser libertas. (SANTOS, 2020).

A mulher, então, “marcada pela salamandra”, não poderia mesmo ser marcada pela sociedade, pois já é consumida pelo desejo não codificado, logo, não é digna da territorialização; o seu destino é ser expulsa da terra pelo mesmo fogo na carne que a consome. Consoante à versão bíblica, a mulher que sonha “marcada pela salamandra”, assemelha-se à metáfora da serpente, também como um animal anfíbio e diabólico, que atrai Eva para o pecado, fato que condena à perdição a primeira família adâmica expulsa do paraíso.

Todo o contexto que envolve a mulher que peca, relacionado com a perdição de todos, é reforçado na exposição pública da dor do Esposo. Ao recomendar a precaução com a “mulher que sonha”, ele revigora a produção de memória coletiva e impulsiona o cuidado ininterrupto da repressão dos corpos femininos e a perpetuação do cultivo da memória do ritual de condenação. A “mulher que sonha” como um ente diabólico se efetiva na lembrança do castigo do fogo e, assim, como o diabo que se destinou ao fogo eterno, pune-se com o fogo quem pecou por se consumir pelo fogo dos desejos.

Nessa circunstância, o “feminicídio” público convocado pelo Esposo se justifica e se estabelece de modo habitual e normatizado transferido para o direito coletivo, a fim de ratificar o recalçamento do processo desejante no organismo social e para que se produza a memória da codificação por meio da visualização do ritual de crueldade. Assim sendo, testemunhar o atear de fogo em alguém que transgrediu as regras, como um sinal a ser respeitado e conservado, facilita a cumplicidade do alinhamento dos desejos codificados para o bom funcionamento da engrenagem social. Afinal, o Esposo assume: “O incitamento ao incêndio foi meu, mas não será minha vitória: esta pertence agora ao povo, ao sacerdote, aos guardas” (LISPECTOR, 2005, p. 123).

d) O coro: o Povo, a Mulher do Povo, a Criança com sono

O povo, nessa representação da sociedade primitiva, está na base do triângulo funcional, pois são os "camponeses na base como peças trabalhadoras" (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 201). O discurso da base denota a aliança com o sistema de codificação e a cumplicidade aos rituais de crueldade, uma vez que demonstra, sobretudo, o desejo do 'déspota' e/ou do sistema de poder. As subjetividades dos indivíduos, nesse sentido, estão unificadas em um coletivo social e, assim, são levadas ao recalçamento dos desejos. Uma vez colonizados, solicitam a repressão e fiscalizam os modos de existência que resistem ao sistema, tornando-se agentes da reprodução social opressora a ponto de denunciar os fluxos descodificados que escapem aos maquinismos de poder. Na tragédia de Lispector, o discurso do desejo pela própria repressão, previamente investido e agenciado, evidencia o desejo pela barbárie:

Povo: Há dias temos fome e aqui estamos a buscar alimento. [...] Ei-la, ei-la e ei-la. [...] Pois então escondia do esposo o seu amante, e do amante escondia o esposo? Eis o pecado do pecado. [...] Temos fome. [...] Que bela cor de trigo tem a carne queimada. [...] Não compreendemos, não compreendemos e temos fome de carne assada. (LISPECTOR, 2005, p.123-125).

A fome do povo pela própria repressão indica a alienação, normatização do desejo maquinado com o sistema de morte. De um modo antagônico, a fome do povo sugere também, em outra dimensão, um desejo incubado de vida a partir da liberdade de escolha pela aceitação à crueldade. Como que por extinto de sobrevivência natural, a fome pela morte da Pecadora, como extirpação do mal, justifica e autoriza o desejo quase irracional pelo mal. Supostamente, as pessoas daquela sociedade não são pessoas de má índole, são pessoas normais, cristãs, pais e mães de famílias comuns, cidadãos de bem que vivem o cotidiano ordinariamente e que, naquele momento, parecem desvincular-se do humano e, sem culpa, não só presenciam, mas desejam a monstruosa execução de outro ser humano. De algum modo, o mesmo que marionetes do sistema, permitem-se viver inertes e irrefletidos sem estabelecer relações entre o bem e o mal:

Será que a natureza da atividade de pensar, o hábito de examinar, refletir sobre qualquer acontecimento, poderia condicionar as pessoas a não fazer o mal? Estará entre os atributos da atividade do pensar, em sua natureza intrínseca, a possibilidade de evitar que se faça o mal? Ou será que podemos detectar uma das expressões do mal, qual seja, o mal banal, como fruto do não-exercício do pensar? (ARENDR, 1999, p. 102)

Aparentemente, mesmo que orquestrados como peças de um sistema, enquanto sociedade polida e recalcada em seus desejos, o olho coletivo é consciente de que não compreende, mas possui desejos e decide consumir-se neles: “Não compreendemos, temos fome e temos fome” (LISPECTOR, 2005, p. 122). Naquele momento é permitido que aflorem o pior de si e, entre pensar e agir, decidem não pensar. O irrefletido acolhimento da convivência natural com a presença do mal, mesmo que previamente maquinada, expõe, a partir do desejo pela morte de um semelhante, a escolha da superficialidade crítica ante a bestialidade; expressa, em certo sentido, o questionamento do grau de inocência diante as atrocidades cometidas pelo lado agenciado da humanidade. Afoito em apreciar o assassinato da mulher, o olho coletivo demonstra, na bizarra conduta, a expressão do mal despida do caráter civilizatório: “a terrível harmonia”.

Ao mesmo tempo que exterioriza a aceitação e o desejo pela barbárie com aparência frívola e superficial, aquela comunidade também expressa o desejo pelo fogo de vida, o pecado, no qual não devem se deixar consumir: “Este fogo já era nosso, e a cidade inteira queima” (LISPECTOR, 2005, p. 122). Como a darem vazão ao pecado, dominados pelo ciúme e inveja da Pecadora que se permitiu pecar e viver, reivindicam o seu direito a participarem da execução da Pecadora; o prazer pela sua morte soa como uma espécie de retaliação por ela ter vivido o que eles se privaram de viver.

Ao sentenciarem “Onde comeremos, comeremos e comeremos e tão gordos ficaremos que pelo buraco de uma agulha enfim e enfim não passaremos” (LISPECTOR, 2005, p. 122-124), as pessoas fazem alusão à passagem bíblica que diz que é mais fácil um camelo a passar pelo fundo de uma agulha que um rico entrar no reino dos céus (Lucas 18: 24-25). Essa sentença sugere que preferem o pecado ao céu, no entanto, verificada a desordem dos desejos, de modo conveniente ao agenciamento do processo desejante, são repreendidos pelo recalçamento: “SACERDOTE: Não interrompais com vossa fome, antes sossegai, pois vosso será o Reino dos Céus” (LISPECTOR, 2005, p. 122).

De qualquer forma, pecados, ciúme e inveja, a apreciação e cobiça da crueldade, todos esses desejos do olho coletivo são agenciados, pois a organização já maquinada da cultura da crueldade necessita da aderência de um dos lados do triângulo para se estruturar. Nesse sentido, o coro ou o povo representa na peça o olho coletivo que retira prazer da visualização dor:

[...] nessa cena de terror o papel do povo é ambíguo. Ele é chamado como espectador: é convocado para assistir às exposições, às confissões públicas; os pelourinhos, as forcas e os cadafalsos são erguidos nas praças públicas ou à beira dos caminhos; os cadáveres dos supliciados muitas vezes são colocados bem em evidência perto do local de seus crimes. As pessoas não só têm que saber, mas também ver com seus próprios olhos. Porque é necessário que tenham medo; mas também porque devem ser testemunhas e garantias da punição, e porque até certo ponto devem tomar parte nela. Ser testemunhas é um direito que eles têm e reivindicam; um suplício escondido é um suplício de privilegiado, e muitas vezes suspeita-se que não se realize em toda a sua severidade. Todos protestam quando no último instante se retira a vítima aos olhares dos espectadores. O caixa-geral do correio, exposto porque matara a mulher, é em seguida subtraído à multidão; fazemo-lo subir numa carruagem de praça; se não estivesse bem escoltado, teria sido difícil defendê-lo dos maus tratos da população que queria justicá-lo. Quando a mulher Lescombat é enforcada, tiveram a cautela de lhe esconder o rosto com uma 'espécie de coifa'; ela leva um 'lenço sobre o colo e a cabeça, o que faz o público murmurar muito e dizer que não era a Lescombat'. O povo reivindica seu direito de constatar o suplício e quem é supliciado. [...] Tem direito também de tomar parte. O condenado, depois de ter andado muito tempo, exposto, humilhado, várias vezes lembrado do horror de seu crime, é oferecido aos insultos, às vezes aos ataques dos espectadores. (FOUCAULT, 2004, p. 48).

A base do triângulo que representa esse teatro de crueldade age como agente da anti-produção de desejo e perpetua a aliança da codificação sedentária, reproduzindo assim o policiamento dos fluxos descodificados. A memória dos rituais de crueldade precisa ser repassada para que os herdeiros da terra já conquistada (os anjos nascidos), no futuro perpetuem a repressão aos que subvertam as leis do *socius*, mantendo, assim, a cumplicidade com a engrenagem social. Desse modo, as crianças não eram poupadas da participação do pacto do olho coletivo: “Criança com sono: Ei-la. [...] Ela está sorrindo. [...] Mãe, que foi que aconteceu? Mulheres do povo: Meus filhos, foi assim: etc. etc. e etc.” (LISPECTOR, 2005, p. 126).

A criança com sono, provavelmente conduzida até ali contra a vontade, mesmo com pouco entendimento do que está visualizando, está sendo iniciada ao ritual, de modo que cresça habituada ao processo de codificação. O desejo de filiação àquele sistema, dessa forma, não nasce com o sujeito, ele é normatizado pela memória a essa passagem pelo ritual de crueldade. Assim, o indivíduo é introduzido pela própria família como subordinado ao sistema de poder.

Essa lição legível, essa recodificação ritual, devem ser repetidas com toda a frequência possível; que os castigos sejam uma escola mais que uma festa; um livro sempre aberto mais que uma cerimônia. A duração que torna o castigo eficaz para o culpado também é útil para os espectadores. Estes devem poder consultar a cada instante o léxico permanente do crime e do castigo. Pena secreta, pena perdida pela metade. Seria necessário que as crianças pudessem vir aos lugares onde é executada; lá fariam suas aulas cívicas. E os homens feitos lá reaprenderiam

periodicamente as leis. Concebamos os lugares de castigos como um Jardim de Leis que as famílias visitariam aos domingos. (FOUCAULT, 2004, p. 92).

A fala da Mulher do povo ressoa a estranha relação da mulher aliada ao sistema patriarcal: “Mulher do povo: Ei-la, a que errou, a que para pecar de dois homens e de um sacerdote e de um povo precisou” (LISPECTOR, 2005, p. 120). Ao denunciar uma outra mulher como desestabilizadora da moral de toda uma sociedade, como a dar ênfase à desordem que a transgressora causou aos homens, ela demonstra o agenciamento de poder maquinado como uma política de controle da vida sexual das mulheres na sociedade, utilizando-se das próprias mulheres para reprimir umas as outras. A postura de aceitação da servidão voluntária denota o determinante papel da mulher naquela sociedade, na reprodução do sistema aos filhos, num modo a alimentar o patriarcado.

e) Os Guardas

Representantes do Estado, aludem o asseguramento da paz/harmonia conquistada por meio da repressão e violência: “Somos os guardas da nossa pátria. Sufocamos em abafada paz, e da última guerra já esquecemos até os clarins” (LISPECTOR, 2005, p. 120). Treinados para a guerra, sentem-se reprimidos no serviço de escolta, pois entendem que a vigilância daquela suposta paz para eles é vergonhosa; sentem-se inúteis, pois essa vigilância independe deles: “eis-nos desta vez a guardar o que por si mesmo será sempre guardado, pelo povo e pelo fado” (LISPECTOR, 2005, p. 120). Os representantes do poder estatal possuem já o desejo direcionado para matar ou morrer gloriosamente, mas na execução da mulher só participam quase como expectadores, para garantir que o evento ocorra com suposta paz: “Feitos para gloriosamente morrer, eis que envergonhadamente vivemos” (LISPECTOR, 2005, p. 120).

De qualquer modo, destinados a guardarem algo que não possuem o poder de vigiar, pois já é guardado, e que mesmo assim se escapa, pela passiva observação ao rito, os guardas parecem ser os que mais compreendem que a mulher foge a qualquer captura de morte, porque já incendiada, ela vive: “Mas, cá estamos a guardar uma mulher que a bem dizer por si mesma já foi incendiada” (LISPECTOR, 2005, p. 123). A vingança e morte ao fogo da escorregadia salamandra, em certa altura, devolve a eles um pouco de animação e algum sabor de guerra: “A comédia está completa: eis o amante, estou radiante.

[...] Eis enfim chegado o momento que nos dará o sabor da guerra. [...] Eis o primeiro clarão. Viva o nosso Rei” (LISPECTOR, 2005, p. 120-121; 125).

Apesar de transparecerem certa inutilidade do poder bélico e da repressão, os guardas simbolizam o perigoso vínculo das relações de poder entre o sistema estatal e o eclesial, configurando-se, dessa forma, como uma potente ferramenta de domínio: “O empreendimento pode ser antes do mais militar ou de conquista, ou mesmo religioso, sendo neste caso a disciplina militar convertida em ascetismo e coesão internas” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 200).

f) O amante

O amante, pela perspectiva desta pesquisa, aporta a noção do homem que, em se tratando do ato ilícito, especialmente os de cunho sexual, encontra-se sempre protegido pela sociedade, pois a culpa nunca recai sobre ele, mas sempre sobre a mulher. Representa a histórica e ancestral culpa da mulher, uma vez que na passagem bíblica Adão culpa Eva por ter comido a maçã e, por isso, são expulsos do paraíso; há ainda outras passagens bíblicas em situações de adultério em que só a mulher é apedrejada. O Amante, nesse sentido, posiciona-se como um homem atraído pela devassidão de uma mulher e, seduzido e traído, representa o adúltero da sociedade machista que nunca é punido: “Ironia que não me faz rir: chamar de amante aquele que de amor ardeu, chamar de amante aquele que o perdeu. Não o amante, mas o amante traído” (LISPECTOR, 2005, p. 121).

Ainda pela perspectiva da violência do ato, o amante vitimiza-se por ter sido usado, expõe a crua realidade de crueldade do ritual: “Sorris porque me usaste para ainda viva seres pelo fogo ardida” (LISPECTOR, 2005, p. 123). Enquanto sua amante queima, ele puxa para si a atenção do ritual; mesmo em tom de lembrança por ter se consumido com ela em paixão, de algum modo, ele articula uma espécie de denúncia por se sentir lesado ao envolver-se com ela. A postura de vítima sugere um desabono de qualquer culpa que o envolva com o crime de adultério; em alguns momentos, quando pedem que a Pecadora se pronuncie, ele dispara: “Deixai-a. Não vedes que está tão sozinha” (LISPECTOR, 2005, p. 124). E ao tentar potencializar seu discurso de vítima, levanta o corajoso lamento por não ser punido com ela: “Ai de mim que não sou queimado” (LISPECTOR, 2005, p. 125).

Todavia, parte do amante alguns questionamentos sobre a Pecadora que alimentam a proposta desta pesquisa: “Ah, desdita, pois se também junto a mim ela sonhava. O que

então mais desejava? Quem é esta estrangeira?” (LISPECTOR, 2005, p. 121). A estrangeira aqui se configura como a forasteira, desterritorializada, a que não reconhece os códigos sedentarizados do sistema social; mesmo vivendo naquela sociedade, a protagonista representa um fluxo descodificado. Em outra situação o homem traído pela ‘forasteira’ revela o sentimento de ter sido invadido, ‘desertificado’: “Pensei que vivera, mas era ela quem me vivia. Fui vivido” (LISPECTOR, 2005, p. 124). A pecadora o vivera: alisou os espaços sedentarizados, não permitiu que ele a envolvesse dentro da sua totalidade, ao contrário, ela o metabolizou; nomadizou os estriamentos vivendo em modo intenso e não recalcado o processo do desejo.

O amante também indica o crime pelo qual a Pecadora é condenada, que transcende a noção de pecado por adultério: “Quem é esta solitária a quem não bastou um coração” (LISPECTOR, 2005, p. 121); ao se referir ao esposo, ele declara: “Nem a sua morte ele compreende, aquele que partilhou comigo aquela que não foi de ninguém” (LISPECTOR, 2005, p. 125). Aliada ao crime de não pertencer a ninguém (essência nômade) a mulher cometia o pecado da constante insatisfação, pois nem marido e nem o amante a satisfazem. Essa mulher com sede voraz de intensidade denota que aquela vida não a sacia e, por sua vez, aquele sistema, marcadamente patriarcal, a percebe como um permanente incômodo para a estabilidade social, ou seja, essa mulher em constante movimento, sempre em trajeto à procura de novos pontos de sobrevivência, de fato, nunca estaria apta para o convívio fixo naquela sociedade.

Como uma entidade nômade, desterritorializada, que não se permite fixar e pertencer, na visão daquele sistema social, seu extermínio e morte garantiriam o retorno à estabilidade do sistema e devolveria a (terrível) ‘harmonia’ à ‘terra’.

3.6 Que fale a que vai morrer!

a) A Pecadora

Dentre os vários crimes e suas respectivas punições, os crimes de impureza eram penalizados pelos suplícios do fogo como meio de purificação. Então, além de se tornar um objeto de admiração pelo exemplo de como termina um corpo não adestrado, o que se esperava da protagonista da tragédia clariceana era seu discurso ou, pelo menos, a exteriorização do seu horror diante da agonia do suplício das chamas. O medo de visualizar

o fogo eterno seria também o destino de sua alma, o que consolaria a cúmplice aderência à engrenagem social e a confiança da sociedade no sistema penal. Na peça, é a partir do povo que se inicia a ordem de que se cumpra o último discurso da condenada:

POVO: Que fale a que vai morrer.
 SACERDOTE: Deixai-a. Temo dessa mulher que é nossa uma palavra que seja dela.
 POVO: Que fale a que vai morrer.
 AMANTE: Deixai-a. Não vedes que está tão sozinha.
 POVO: Que fale, que fale e que fale.
 ANJOS INVISÍVEIS: Que não fale... que não fale... já mal precisamos dela.
 POVO: Que fale, que fale e que etc.
 SACERDOTE: Tomai-lhe a morte como palavra.
 POVO: Não compreendemos, não compreendemos e não compreendemos.
 (LISPECTOR, 2005, p. 124).

Há no agenciamento de poder um conflito de interesses pelo discurso e pelo silêncio da sentenciada, pois o Povo depende do seu discurso como alimento de sua existência; o Sacerdote o teme, pois a Pecadora, que já estava rendida e talvez por ser uma mulher de comportamento transgressor, poderia denunciar a hipocrisia da sua atitude cristã – não só o seu comportamento teria que ser exterminado, como também sua fala, pois poderia ameaçar o poder da igreja e do Estado.

O Amante também pondera, receoso talvez de um comprometimento de sua inocência na relação adúltera, ou se culpa por vê-la morrendo sozinha por conta de um relacionamento a dois. Os Anjos Invisíveis tinham pressa pela morte da Pecadora para que nascessem, por isso seu discurso os retardaria. Há, no entanto, um controle para que se efetive ou não o último discurso da condenada; nas tentativas de manipulação de seu discurso, pretensamente, o poder de silenciá-la é vencido e o povo, desde sempre, não entende o poder que emana das práticas de silenciamento dos indivíduos: “Povo: Não compreendemos, não compreendemos e não compreendemos” (LISPECTOR, 2005, p. 125).

O silenciamento, na história da humanidade, é uma das sistêmicas práticas que asseguram o serviço do poder; as relações de poder, em todas as suas dimensões na sociedade, geralmente, dominam o gerenciamento da comunicação/linguagem dos sujeitos e, em casos extremos, determinam o direito ou não à fala, seja no impedimento do dizível, por meio da censura, seja utilizando a tortura para que se fale. Assim, ora a sufocar as subjetividades e ora a forjá-las, são instrumentos de imposição que garantem a manutenção do agenciamento de poder em uma sociedade.

A partir do jogo discursivo da cena, entre as discussões se a sentenciada tem ou não direito à palavra, abre-se outro jogo discursivo, entre o algoz e o silêncio do penalizado, entre a dominação e o silêncio. O silêncio da Pecadora é a relevância discursiva da peça, pois a ausência da sua voz é a presença persistente em todos os diálogos.

Eni Orlandi (1995), ao estudar o estatuto do silêncio em seu processo de significação, considera que o silêncio é fundante, isto é, ele é o fundador primordial dos significados para a produção de sentidos: “é o lugar que permite a linguagem significar” (ORLANDI, 1995, p. 68). Para ela, é o funcionamento do silêncio que garante o movimento do discurso, assim como, também, o silêncio em si é gerador de múltiplos sentidos.

Dessa forma, o silêncio seria como o fora da linguagem e é por meio dele que se viabiliza que o sentido faça sentido. A estudiosa ressalta que culturalmente o silêncio possui um sentido negativo: “foi relegado a uma posição secundária como excrescência, como o ‘resto’ da linguagem” (ORLANDI, 1995, p. 12). No entanto, ela considera que “O real da significação é o silêncio. E como o nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso” (ORLANDI, 1995, p. 31).

Com base nessas reflexões, procura-se, neste momento, compreender as relações entre o dito e o não dito na peça e como o silêncio se manifesta como discurso fundador. A significância do efeito de sentido que emite o não dito da condenada produz singulares construções de sentido que evocam variadas atribuições: representa uma gama de possibilidades, incompletudes e aberturas enunciativas que são incineradas com a condenada – “o silêncio não fala. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio o sentido é” (ORLANDI 1995, p. 32). Dessa forma, não se trata, portanto, de interpretar o silêncio da Pecadora e materializá-lo em palavras, pois o silêncio, para a estudiosa, independe do dizer, até porque seu silêncio pode reverberar múltiplos sentidos.

Cientes do processo de incompletude que emana dos sentidos de silêncio, aqui trabalharemos não na intenção de preencher uma lacuna ou extrair um sentido, mas para problematizar as relações do discurso entre dominante e dominado na peça de Clarice. Essa leitura, por se guiar numa dimensão sociopolítica presente no teor da peça, na medida em que há no discurso um corpo feminino silenciado ou um corpo feminino que se cala, procura relacionar nessas duas dimensões, entre o silêncio voluntário e o forçado, as migrações de sentido que resultam desse silenciamento. A partir disso, pela complexidade

de leitura do silêncio da Pecadora, que se abre para uma infinidade de sentidos, poderia se depreender várias possibilidades de significação entre o silêncio gerado por censura e o silêncio que se estabelece como mecanismo de resistência – silêncio passivo e ativo.

Entre as inúmeras possibilidades de sentido que emanam do silêncio da Pecadora, além de denotar insanidade, inocência, ignorância, incivilidade entre outras interpretações; poderíamos inferir que ela, ao calar, gera a ideia de um silêncio agenciado, subalternizado, que ela estaria ciente que é culpada e saberia seu lugar no patriarcado, estando calada por terror e impotência. A partir do peso do poder dos seus inquisidores à condenar-lhe a tomar a morte como palavra, o silêncio da Pecadora se abre para o entendimento de que ele se estabelece a partir de uma perspectiva de censura, tal qual afirma Orlandi (1995, p. 76-77): a “produção do silêncio sob a forma fraca, isto é, é uma estratégia política circunstanciada em relação à política dos sentidos: é a produção do interdito, do proibido”.

Pela perspectiva do silenciamento a partir da imposição de um agenciamento de poder, é possível perceber na tragédia clariceana um corpo feminino silenciado à disposição da morte, sem poder sobre seu corpo e sem a posse da fala; seu óbito silenciado marca o apagamento de sua identidade. O controle do que é dizível ou não é explícito e se executa no poder de decisão dos agentes de dominação, que se encerra na voz inquisitorial do Sacerdote: “Tomai-lhe a morte como palavra!” (LISPECTOR, 2005, p. 124).

b) Tomai-lhe a morte como palavra!

O silêncio do interdito não apenas censura a palavra de seu sentido, mas aniquila a força identitária que ela carrega, gerando também, de alguma forma, o selo de codificação do domínio sobre as projeções dessa subjetividade e sua erradicação da sociedade. Se a “censura e resistência trabalham na mesma região de sentidos” (ORLANDI, 1995, p. 111), é no proibido que surgem, como efeitos colaterais, as manifestações de resistência e os sentidos se deslizam em outras maneiras de significar: “Relações de sentidos trabalham abundantemente para significar ali onde o sentido não pode ser dito” (ORLANDI, 1995, p. 122).

Assim, de acordo com a estudiosa, o silêncio fundador se reapropria do silenciamento do interdito, migrando seus movimentos para outras formas de silêncio e de sentido, agora como forma de resistência. Em outras palavras, o gerenciamento externo que controla o discurso dos indivíduos resulta em silenciamentos submissos, mas também

pode engendrar posicionamentos de silenciamentos ativos: como é o caso das letras das músicas em épocas de censura, em que artistas considerados subversivos burlavam o sistema brutal de silenciamento compondo discursos silenciados através de canções ricas em produção de sentido, transformando, de certo modo, a linguagem do silêncio contra o próprio sistema que a silencia. “Como se sabe, o poder invade tudo, a resistência, como mostramos, também está por toda parte e os sentidos vazam por qualquer espaço simbólico que se apresente. Eles migram” (ORLANDI, 1995, p. 129).

Dessa forma, é possível também migrar o sentido da leitura do silêncio da Pecadora, não mais como sujeição ao sistema, mas como derivação de produção de sentido a partir do silenciamento imposto. Momentos antes da condenação, ela ainda via a expectativa pelo seu último discurso, seu último espaço de fala sendo manipulado por desejos de repreensão contrários – o povo queria saciar-se com sua carne, precisava se alimentar dos gritos de dor e dos horrores do abate, “Povo: Há dias temos fome e aqui estamos a buscar alimento” (LISPECTOR, 2005, p. 120).

A inesperada mudez voluntária da Pecadora transgride as regras da ordem do ritual; seu solene silêncio enuncia um discurso de protesto sobre o “arrependimento santo” e desvincula a penitência pelos pecados da carne. Sem as lamentações de contrição, remorso e/ou sem as blasfêmias apóstatas, ela não daria de comer ao povo com seu exemplo de mulher arrependida; a sua fala identitária e seu destino eterno permaneceram intactos e resguardados da miserável ganância existencial do povo, ou seja, ao silenciar suas últimas palavras, ela nega as expectativas de sua contribuição final ao mecanismo penal e frustra o processo de contrição e repressão da sociedade.

Olga de Sá (apud GOMES, 2007, p. 128), ao analisar a postura do silêncio na literatura, afirma que está sempre à espreita do autor a tentação do silêncio, como se essa fosse a única expressão digna e adequada para tratar de uma face humana – talvez aquela mais cruel e desumana. Na peça de Clarice, além da ausência do seu último discurso, não há também a menção da vocalização de dor, terror ou pânico da condenada às chamas. O processo de confisco e descarte do seu corpo ao fogo ocorre, dessa forma, em um inconcebível cenário sem gritos e gemidos durante a cremação em vida. De acordo com Gomes (2007, p. 129): “A Pecadora não só não tem voz em toda a peça como também não há rubricas sobre manifestações de dor ou inconformismos, a não ser o gesto de sorrir, captado e expresso na primeira fala da personagem Criança com sono”. Como se não

bastasse o silêncio e a irracional exposição indolor ao processo de incineração do seu corpo, para a perturbação geral dos expectadores, a supliciada sorri:

Povo: A que sorri esta mulher?

Amante: Sorris inacessível, e a primeira cólera me possui. [...] Por que estranha graça o pecado abjeto transfigurou-te nesta mulher que sorri cheia de silêncio?

Esposo: Ira impotente: ei-la sorrindo, de mim ainda mais ausente do que quando era de um outro. [...] Ah, mecanismo cruel que desencadeei com meus lamentos de ferido. Pois eis que a tornei inatingível mesmo antes dela morrer. (LISPECTOR, 2005, p. 123).

A atitude da adúltera, ao sorrir enquanto morre, de algum modo, afirma sua impenitência; em obediência ao sacerdote ao “tomar a morte como palavra”, a Pecadora recebe a sentença manifestando uma espécie de escárnio e/ou alegria, ao contrário do que se esperava. Aparentemente insano, o riso durante o suplício inutiliza o senhorio dos agentes de poder pela sua morte e nega a cumplicidade ao ritual de crueldade, o sorriso da morte funciona como uma manifestação de resistência.

A censura é um sintoma de que ali pode haver um outro sentido. Na censura está a resistência. Na proibição está o ‘outro’ sentido. E isso porque, como dissemos, a censura atinge a constituição da identidade do sujeito. A identidade, por seu lado, sempre em movimento, encontra suas formas de manifestação não importa em que situação particular de opressão. (ORLANDI, 1995, p. 118).

Ao silenciar e sorrir durante seu julgamento e morte, a Pecadora utiliza mecanismos da linguagem de resistência, deslocando os sentidos do interdito e reproduzindo o discurso reverso da censura. Desse modo, sua fala, seu corpo, sua morte e subjetividade, por mais que se aparentem aprisionados, estão livres e sob seu domínio e controle: ela está inatingível, como bem percebeu o esposo traído.

Ao tomar a morte como sua palavra, a protagonista assume seu espaço de fala na peça e revela a significância da produção de sentido do silêncio e seu funcionamento no mecanismo da linguagem de resistência. Seu silenciamento reproduz o real da linguagem, a migração dos sentidos onde se funda uma existência lisa, não territorializada e, portanto, não codificada, que escapa a todas as dimensões de domínios dos agenciamentos de poder. Seu espaço de fala abre as significações e incompletudes das movimentações da linguagem nômade, que historicamente é sempre reproduzida pela voz do sedentário.

O discurso de morte como *locus* enunciativo da Pecadora conta a história de um povo que resiste à revelia do Estado e que quando capturado se arma como máquina de guerra e desterritorializa todo o espaço ao redor, alisando os estriamentos e minando as

forças do estado: “São nômades por mais que não se movam, não migrem, são nômades por manterem um espaço liso que se recusam a abandonar, e que só abandonam para conquistar e morrer” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 166).

Até aqui, buscamos entender o silêncio da Pecadora como uma potência que diante do interdito migra para manifestações do silêncio ativo, no sentido de resistência. No entanto, a peça suscita que se pense também no silêncio a partir da perspectiva do silenciado em seu sentido reduzido, aniquilado pelos sistemas de poder e de morte. A última sentença dada para que a mulher tome a morte como palavra sugere, ainda, que se reflita pela perspectiva de um corpo silenciado pela morte, no sentido passivo do silenciamento. Essa via remete à ideia do poder de força do interdito sobre os silenciados, sobre as vítimas do silenciamento pela morte em todas as dimensões da crueldade humana: os não sobreviventes do indizível.

Nesse sentido, a linguagem de silêncio da Pecadora, agora por um prisma de vítima de um sistema de morte, revela o peso do indizível sempre presente nas narrativas de poder e, de algum modo, autentica a mórbida parte de apenas um lado história da humanidade. Revela um brutal sistema soberano de controle da vida e da morte em todas as searas da condição humana, que atravessa as macro e micro estruturas da sociedade. A peça, ao trazer o temor da voz inquisitorial pelo discurso da supliciada, sentenciando seu óbito como sua última palavra, levanta reflexões sobre o jogo de interesses que envolve o silenciamento da vida pela morte em qualquer circunstância. Nesse ponto, é relevante perceber que a peça toca no ponto em que se retira do sujeito o direito à vida : no momento em que se detém brevemente sobre a morte como a imposição de um *locus* enunciativo, assim como a morte foi imposta para Pecadora, como a subtração desumana e final ao direito de fala de uma existência. A imposição à morte como palavra final de um indivíduo remete ao discurso a partir do indizível dos que foram silenciados pelos sistemas de opressão e morte.

Na perspectiva do silenciado como testemunha do indizível, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2008) em *O que resta de Auschwitz*, ao problematizar os horrores ocorridos nos campos de concentração nazistas, considera que o verdadeiro relato sobre os extermínios não parte dos sobreviventes; o que resta do holocausto não alcança o narrável, é uma lacuna inexplorada da história em que apenas as verdadeiras testemunhas experienciaram o perverso extermínio de suas vidas. Os relatos dizíveis parecem ser

apenas tentativas impotentes de explicar o indizível da barbárie e podem ser arquivados na história da humanidade, sob um misto de culpa e vergonha. Agamben em sua reflexão utiliza o relato do escritor Primo Levi, sobrevivente do holocausto, e sua necessidade de narrar a experiência em Auschwitz:

Repito, não somos nós os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, fitou a górgona e não voltou para contar, ou voltou mudo; [...] são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. (AGAMBEN, 2008, p. 73).

A tragédia clariceana, ao ostentar a significância do silêncio retoma, de certo modo, o indizível da testemunha integral de um processo de extermínio de um sistema de poder assassino. Em suma, a peça elenca o silêncio fundante e os múltiplos engendramentos de significações que dele emanam. Entre as dimensões do silêncio ativo e do silêncio submisso, que se configuram na mesma região dos sentidos, tentamos trabalhar as reverberações que implicam entre as relações da resistência e da censura.

De todo modo, a Pecadora, ao se escolher no silêncio no momento de sua morte, nos leva a crer que ela poderia optar por seu último discurso. Nesse caso, teria que aderir ao “discurso do cadafalso” e repassar ao povo o caráter disciplinante de sua morte, legitimando assim seu comprometimento com o mecanismo penal de sua própria execução. A escolha pelo silêncio pode nos sugerir que ela não está impedida de dizer o que queria, mas se recusava a falar o que eles queriam que ela falasse, um potente mecanismo de resistência que reage a censura. Dessa feita, de modo a impedir que sua execução alimente o sistema de opressão, a sentenciada se refugia em uma única expressão antes de sua morte: o sorriso. Enigmático, o sorriso como única linguagem corporal efetivada pela Pecadora ante sua violenta execução parece completamente incoerente com o contexto de morte e nos conduz, portanto, para uma zona indiscernível, proliferadora de múltiplos sentidos indizíveis.

c) Ela está sorrindo

A tragédia de Clarice traz em cena as vozes das personagens que pronunciam a linguagem articulada com toda sua eficácia dentro dos discursos. Do início ao fim do ato, suas palavras ecoam em diálogos da verdade das personagens com qualidade e erudição,

mas a protagonista da cena se expressa por meio do silêncio e do sorriso, elementos cênicos que provocam a ideia de vazio, mas que, por sua vez, forjam um espaço de criação de significados. Para o teórico e dramaturgo Antonin Artaud, fundador do Teatro da Crueldade, essa é a linguagem teatral pura.

Artaud critica a soberania da palavra no teatro. Para ele, a cena como representação da vida deve ser preenchida com outras linguagens concretas que independem da palavra; ele considera que as manifestações não verbais extrapolam o limite da linguagem e assumem uma conexão com o espírito. Por conta disso, resgatam o poder de inquietar e encantar: “é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do Encantamento” (ARTAUD, 2006, p. 21).

Em consonância com Orlandi, na concepção de que o silêncio é o espaço que permite que a linguagem signifique, gerando assim múltiplos sentidos, na perspectiva de Artaud, o sorriso (como uma linguagem não verbal) também é a expressão que provoca a ideia lacunar que possibilita a reação de proliferação de pensamentos outros, pensamentos descolonizados. Para ele, “A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta. Opõe o espírito ao vazio real da natureza, criando por reação uma espécie de cheia no pensamento” (ARTAUD, 2006, p. 35). Esse outro recurso no teatro, que não o da linguagem falada, é uma das preocupações do dramaturgo, que considera que os gestos, sem significações associadas, e outras expressões como mímicas, sonoridades, gritos e onomatopeias, manifestam a poesia cênica, a linguagem como encantamento.

Por esse prisma, o sorriso na peça, mesmo que gere significações, pelo magnetismo que ele provoca, para esta leitura, se manifesta como um gesto de encantamento com a possibilidade de atingir domínios inexplorados do pensamento. Ele se estabelece como uma linguagem diretamente direcionada ao espírito, ao arrebatamento, pois suscita indagação, inquietação e indignação dos espectadores, exigindo o exercício de criação de sentidos e significações – “Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda” (ARTAUD, 2006, p. 44). Dito de outro modo, o discrepante riso da protagonista no contexto de sua execução expressa o que a palavra não consegue alcançar. O sorriso diante da morte provoca uma espécie de vácuo em que a linguagem se esvazia e atinge o mais profundo dos pensamentos: “uma figura que

mascare o que gostaria de revelar têm mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra” (ARTAUD, 2006, p. 35).

O sorriso como única expressão cênica da protagonista parece superar os limites da linguagem, como uma linguagem até então inoperante, infundada; conduz para que se pense em uma forma de expressão que existe aquém ou além da linguagem, o que ainda não possui um formato verbal: “É aí que a linguagem se torna intensiva, puro contínuo de valores e de intensidades. É aí que toda língua se torna secreta, entretanto, não tem nada a esconder, ao invés de talhar um subsistema secreto na língua” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 35).

Ao fugir do compreensível como algo superior à linguagem inteligível, o sorriso da Pecadora, como a linguagem que nos escapa, estabelece-se ao nível da experimentação. Assim, localizado no ponto da abstração das ideias, não interpretável, o sorriso da adúltera se expande livre para um novo tipo de realidade, para um grau de experimentação e potencialidades em devir.

[...] a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra. (ARTAUD, 2006, p. 35).

Mesmo que em nível de experimentação, ao sermos atraídos a vivenciar essa experiência – sem pretender interpretar ou decifrar o sorriso de morte da Pecadora –, mas a partir da apropriação da experiência proporcionada pelos meandros do sorriso, somos impelidos a refletir e explorar a potência dessa não linguagem, a partir da fruição da leitura da cena, uma vez que “a experimentação só existe, enquanto experiência que pode ser descrita, porque há uma apropriação. Uma vez concluída, ela apenas propõe e potencializa movimentos vindouros para novas experimentações” (SKEIKA; OLIVEIRA, 2014, p. 12). Partindo disso, buscamos refletir sobre a única manifestação cênica da protagonista que articula uma linguagem com o fora da ordenação da linguagem humana.

O sorriso da Pecadora, em desarmonia com a tragédia, soa como uma necessidade da natureza em expressar algo e, ao se apresentar como única manifestação da personagem antes de ser executada, o sorriso é o discurso que responde à morte com uma linguagem secreta que se abre a inúmeras possibilidades significativas. Por essa ótica, como uma linguagem não clara e que exige o exercício de fazer pensar, aqui, ele se manifesta como uma linguagem que responde à morte de modo ativo e criador,

configurando-se como uma potência de fuga: “Na palavra de ordem, a vida deve responder à resposta da morte, não fugindo, mas fazendo com que a fuga aja e crie” (DELEUZE; GUATARRI, 1995b, p. 49). O sorriso, à vista disso, se constitui como uma linguagem desterritorializada com a potência de colocar em fuga o sistema de morte.

Mesmo que destoante do contexto de morte, o silencioso sorriso concerne com a postura da Pecadora e, pela perspectiva artaudiana de “encantamento”, dirige-se direto ao pensamento, desestabilizando o conforto da sua ordem intelectual. O sorriso se conecta efetivamente ao pensamento colonizado e, por isso, assume-se como máquina de guerra dentro de um regime já sedentarizado. O riso de morte responde ao sinal de ameaça se colocando em modo de fuga, mas não como covardia, pois não foge antes de sabotar o sistema déspota. Assim, como um devir minoritário, reage à morte reivindicando a vida e não se entrega sem antes minar a máquina do estado: “Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano” (DELEUZE; PARNET 1998, p. 49).

Na perspectiva de uma linha de fuga, mesmo que aparente uma passiva entrega para a morte, ao se fixar dentro do pensamento colonizado, o sorriso aqui parece funcionar como uma estratégica guerrilha silenciosa inventiva e criadora. Ele se infiltra no sistema e, progressivamente, a partir das reverberações de significações que ele exige do intelecto, nomadiza as dimensões da sociedade, alisando seus estriamentos e, em certa medida, desarmonizando o sistema de morte.

d) A que sorri esta mulher?

O último discurso da supliciada seria dado no intuito de justificar a justiça da sentença sobre sua morte, um reconhecimento verbal como uma confissão de que o crime não compensa; esse discurso final, o “arrependimento santo”, seria como um efeito moral e educativo para o povo que visualiza o suplício. Neste ponto, percebemos o ato clariceano subvertendo a tragédia, como gênero dramático, trazendo a manifestação do sorriso ao invés do “discurso do cadafalso”, perturba a ação do exemplo a ser deixado, anula a cumplicidade da heroína com a fábula e a conseqüente evocação da moral da história.

De todo modo os espectadores da morte anseiam pelas manifestações orais de dor, pois os murmúrios, penitências ou blasfêmias indicariam o destino perpétuo do agonizante: salvação ou danação eterna.

No entanto, o sorriso é a única frustrante expressão da condenada durante todo o ato; em meio ao discurso dos outros personagens, essa é a linguagem não verbal utilizada pela Pecadora momentos antes de sua morte: “mulher que sorri cheia de silêncio” (LISPECTOR, 2005, p. 123). Repleta de silêncio, a comunicação não verbal da protagonista se efetiva na peça como um mecanismo de linguagem corporal, escolha utilizada pela Pecadora como única via para um possível intercâmbio que se aproxime de algum entendimento do seu interior. O último discurso da supliciada, não codificável, torna seu destino eterno misterioso: “Sorris inacessível” (LISPECTOR, 2005, p. 123). Contudo, mesmo impenetrável, o sorriso é a voz da “estrangeira solitária” que de alguma forma se comunica, porém não é compreendido naquele sistema social: “Quem é essa estrangeira?” (LISPECTOR, 2005, p. 122). Deste modo, mesmo intraduzível, o sorriso responde à expectativa do olho coletivo, mas encontra na comunicação uma resistência que parte da linguagem pasteurizada pelo processo civilizatório.

A atitude da supliciada, de alguma maneira, ao se furtar à manifestação verbal, mesmo que soe como uma perda de senso em articular as palavras, configura-se como uma espécie de desistência e/ou renúncia ao mecanismo de linguagem formal e, por isso, quase irracional, aproxima-se do primitivo, do lado animal do ser humano. Por esse prisma, a não linguagem da Pecadora ao sorrir diante da morte teria a potência de um devir animal, como uma recusa à fala da gente civilizada que executa sua vida em chamadas. Assim, a revolta com a linguagem tange uma denúncia ao discurso dessa sociedade que, embora represente a harmonia no processo civilizatório, ao mesmo tempo se desdobra na “terrível harmonia” de uma sociedade que compactua com o discurso assassino.

Por essa concepção, a resposta primitiva de sorrir carregaria um sentido de ironia, na medida em que exporia a “humanização” dos donos do discurso em toda sua bestialidade e crueldade revestidas de decoro e decência. Com base nisso, o sorriso caracterizado como um devir animal se estabelece como máquina de guerra a minar o discurso do agenciamento de poder daquele sistema social.

O sorriso em seu aspecto ininteligível não se afeiçoa apenas como vingança ao discurso da máquina estatal. Por ser uma linguagem inacessível àquela comunidade

medieval, o mecanismo de comunicação da personagem, ao impedir o entendimento, se realiza nisso mesmo, na desordem e confusão das ideias:

Criança com sono: Ela está sorrindo.
 Povo: Está sorrindo, está sorrindo, está sorrindo.
 Povo: A que sorri esta mulher?
 Primeiro e segundo guardas: Ao pecado.
 Povo: A que sorri esta mulher?
 Amante: Sorris porque me usaste para ainda viva seres pelo fogo ardida [...].
 (LISPECTOR, 2005, p. 123).

Como vemos, por duas vezes o Povo indaga sobre o motivo do sorriso da condenada e o choque pela atitude da Pecadora é demonstrado por todos, que levantam conjecturas. Assim, o sorriso parece perturbar a lógica dos sentidos e pulveriza o sentimento da certeza nas coisas: “encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações” (ARTAUD, 2006, p. 5).

O questionamento das razões do sorriso sugere uma possível problematização, podendo desestabilizar o discernimento do senso comum e confundir a racionalidade do público; em certa medida, pode colocar em xeque a unicidade do processo de subjetivação do coletivo social. Por isso, o sorriso aqui considerado pela perspectiva de ciência nômade, ao confundir o olho coletivo, rebela-se numa conexão direta com o pensamento codificado, colonizado, daquele sistema social.

A possível ironia contida no riso que antecede a execução também não encerraria a silenciosa guerrilha. O sorriso antes da morte parece simbolizar um triunfo sobre a morte, mas não a morte da sentenciada, mas como uma libertação da mórbida existência daquela sociedade. A imagem do sorriso soa como uma graça: “Por que a estranha graça o pecado abjeto transfigurou-se nesta mulher que sorri cheia de silêncio?” (LISPECTOR, 2005, p. 123). Essa estranha transfiguração da Pecadora causa espanto, pois, ao receber a morte como pagamento pelo pecado, parece se expandir gloriosa, como a morrer em paz: “ESPOSO: E seus olhos brilham úmidos numa glória...” (LISPECTOR, 2005, p. 123).

O sorriso parece transcender a morte, dessa forma, converte a tragédia da supliciada a uma dádiva. Por essa ótica, o sorriso ratifica a metáfora do fogo como expressão de vida, pois sugere que a Pecadora, pela via do pecado, consumida pelo fogo do desejo, viveu intensamente e agora morre gloriosa. Sendo assim, a desordem no pensamento dos corpos dóceis se efetiva na visualização da graça em morrer em pecado: “Como te reconhecer, se sorris toda santificada?” (LISPECTOR, 2005, p. 124). Com efeito,

a partir do momento em que o olho coletivo tenta extrair o prazer na dor, ocorre uma falha no ritual de codificação, pois o olho apreciador percebe nessa espécie de “santificação” pelo sorriso a graça da vida na terra por seguir pela via dos “estranhos caminhos” do pecado (LISPECTOR, 2005, p. 119).

À vista disso, a máquina de guerra é acionada na medida em que possibilita uma conversão das ideias e o prazer do olho coletivo se transfigura como uma espécie de inveja de viver: “MULHER DO POVO: Todas essas palavras têm estranhos sentidos. Quem é essa que pecou e mais parece receber louvor do pecado?” (LISPECTOR, 2005, p. 122). O sorriso da carne passiva enquanto morre, aparentemente, sujeita ao ritual de codificação, burla o código de filiação, desvenda, em certo sentido, um modo de existência livre do processo de recalçamento do desejo.

Esse paradoxo de sentimentos que podem se desencadear da visualização de uma cruel execução, que serviria para punir a impureza, o adultério e a desobediência às normas, em contraste com o sorriso da sentenciada antes da penalização, é, sobretudo, um dos principais elementos detonadores da máquina de guerra naquele sistema social. O sorriso da adúltera desautomatiza a memória coletiva do ritual de codificação. A lembrança da mulher que sorri antes de morrer queimada, pelo impacto da inversão da ordem das coisas, se fixa no imaginário social. A desestabilização da memória sobre o destino eterno dos pecadores poderia afrouxar o medo da repressão sobre a danação da alma e servir como um convite às desobediências. Essa quebra no processo de produção da memória coletiva poderia, gradativamente, arrastar a sociedade a uma contaminação coletiva de vivência em intensidade pela via do pecado. O sorriso, aqui visto como uma transgressão no ritual de crueldade, ao levantar o questionamento sobre os deslocamentos dos sentidos de arrependimento e prazer, pode facilitar a indisciplina ao processo de recalçamento dos desejos.

Assim, ao agir no imaginário popular, o sorriso cria uma falha na engrenagem, age como uma avaria diretamente nas principais peças de produção do agenciamento maquínico do poder, interferindo na perpetuação do processo de memória de codificação e domesticação dos corpos. Os anjos que ainda não haviam nascido validam a ideia do homem na terra como “roda” na engrenagem da terrível harmonia: “Retira a mão do rosto, esposo [...] que és ínfima, ínfima, ínfima roda da terrível, terrível harmonia” (LISPECTOR, 2005, p. 124). Isto é, ao atingir a “roda”, base essencial que carrega o mecanismo do

aparelho estatal, a funcionalidade da linguagem silenciosa do sorriso, como ferramenta da máquina de guerra, de modo não violento, mas clandestino, ao confundir a certeza das coisas no pensamento olho coletivo, pode gerar naquela sociedade uma possível “pane” no sistema, uma anomalia no processo de recalçamento desejo.

Com o potencial de um devir minoritário, o sorriso também suscita que se descodifique as marcas do aniquilamento identitário que a Pecadora sofreria com sua morte, uma espécie de erradicação e/ou desonra histórica da adúltera naquela sociedade. Sua aparente passividade ao sorrir antes de morrer escapa ao domínio da ordem da sua sentença de morte. De algum modo, o sorriso desvincula a morte da pena e, ao desautorizar sua condenação, implica em desobediência à sentença: “Pois a questão não era: como escapar à palavra de ordem? mas como escapar à sentença de morte que ela envolve, como desenvolver a potência de fuga?” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 49).

Ao perturbar os pensamentos dos espectadores de sua morte, provocando-lhes indagações no futuro, a adúltera poderia suscitar reflexões históricas sobre aquela que viveu a partir da natureza das próprias leis, aquela que não foi pertença do desejo alheio: “aquela que não foi de ninguém; [...] aquela que na verdade a ninguém deu” (LISPECTOR, 2005, p. 122; 125). A sentenciada, por essa perspectiva, cria com sua morte outra identidade histórica: “Afinal que sucede que esta mulher que ser queimada já se torna a sua própria história?” (LISPECTOR, 2005, p. 123). A mulher queimada, ao passo que descodifica sua reputação no imaginário daquela sociedade, descodifica também o processo de memória coletiva do ritual de crueldade, pois imprime nele um novo agenciamento coletivo de enunciação. A Pecadora, que acima de tudo pertenceu a si mesma, morreu saciada de vida e viveu em terra como se não tivesse pátria, nem leis: desterritorializada, nômade.

A adúltera que morreria silenciada num sinal de apagamento de sua identidade naquela sociedade, ao suscitar no olho coletivo a atenção à sua história e força identitária, garante com o inusitado sorriso da morte a descodificação de sua subjetividade na memória coletiva. Simultaneamente a esse processo de inversão, sobrepõe outra codificação no projeto de produção de memória coletiva do ritual de crueldade.

Ao estabelecer conexão diretamente com o imaginário dos espectadores da execução, o enigmático sorriso da morte da “carne passiva” pode denotar que existem alternativas de escolhas de um modo de existência vivo, intensivo, descodificado e

desatrelado do recalçamento do processo desejante. O sorriso como linha de fuga, nessa perspectiva, aciona uma máquina de guerra nômade; quando capturada, ela se instaura como um efeito colateral dentro de um sistema.

Como a potência de um devir minoritário, o sorriso se configura como um vetor de desterritorialização que, de maneira quase estática, desertifica todos os espaços estriados no qual se encontra, atravessando todo o território e engendrando novas possibilidades de vida dentro das convenções das estruturas do aparelho estatal. A máquina de guerra, que se opera a partir do sorriso da Pecadora, instaura-se de modo a alisar todos os estriamentos, ruindo o discurso do agenciamento de poder, desestabilizando o conforto dos pensamentos colonizados, avariando a perpetuação do processo de produção de memórias dos corpos dóceis. A linguagem silenciosa da Pecadora, como linha de fuga, estabelece potencialmente o detonador do sistema de poder naquela sociedade: responde com criatividade à morte com a vida.

e) A terrível harmonia

Como visto anteriormente, vemos no sorriso da Pecadora uma espécie de elemento desestabilizador da harmonia daquele sistema social, ao contrário do que eles esperavam, pois, a morte da mulher traria a harmonia àquela sociedade. Com isso, podemos inferir que a busca pela harmonia, mesmo que de forma brutal, é o elemento matriz que confere sentido a existência naquela sociedade, pois é em nome da harmonia que eles matam: “A harmonia, a terrível harmonia, é o nosso único destino prévio” (LISPECTOR, 2005, p. 119).

A evocação à harmonia na peça parece representar o destino do ser humano na terra e todo o aspecto desarmônico que isso envolve. Nessa perspectiva, não há como fugir da latente questão existencialista que tangencia o texto, mesma questão que atravessa quase todo o projeto literário de Clarice Lispector: os movimentos da vivência, angústias, mortes, responsabilidades, liberdades, os movimentos da existência na fatalidade da vivência na “terrível harmonia”.

Embora, escrita há mais de setenta anos, a peça é visionária e atemporal, pois trata de questões que sempre foram emergentes na existência humana, não apenas porque retoma elementos que envolvem os discursos de poder, o silenciamento feminino e a crítica ao dogmatismo religioso, mas, sobretudo, porque traz à tona a vida humana, os conflitos da existência em sua realidade nua e crua. Nesse sentido, entendemos que a

representação da vida na cena de Lispector evidencia um corpo no mundo e suscita que se pense o homem e seu destino na terra em seu modo orgânico e cru, ou seja, sua real natureza.

Diante dessas considerações, buscaremos explorar a inquietude que emana da peça a partir da problemática da busca pela harmonia como destino do homem na terra, temática que atravessa todo o ato e que nos é tão contemporânea. A fatalidade da vida orgânica, exposta de maneira tão sutil e ao mesmo tempo tão violenta, oportuniza que se estabeleçam relações na criação do teatro de Clarice a partir das concepções do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud: “O Teatro da Crueldade escolherá assuntos e temas que respondam à agitação e à inquietude características de nossa época” (ARTAUD, 2005, p. 61).

Cabe ressaltar que o teatro de Clarice, por mais que contenha elementos de barbárie, como a cena da mulher em chamas, pela identificação com a violência física, não representa a crueldade na perspectiva de Artaud. O Teatro da Crueldade é reconhecido por romper com as bases canônicas e com sistema de representação aristotélico, fugindo da ideia de mimese e rejeitando a supremacia da palavra, beirando ao incognoscível da performance. O teatro de Artaud é permeado por uma dimensão de desconstrução e anarquia da linguagem, mas a peça de Clarice, como observamos acima, possui uma estrutura de cena e respeita um fio condutor que mantém a história; sua estrutura está subordinada ao elemento linguístico (diálogo) e, por mais que elenque elementos inusitados, como os anjos harmoniosos, estabelece-se ainda dentro do interpretável. Mesmo sendo um tanto hermético, o teatro de Clarice respeita a lógica da representação cênica e a diretriz do texto, mesmo que tenha uma heroína que se rebela, silenciando-se, quando deve falar. Dadas as devidas ressalvas, o que propomos neste momento é um possível diálogo entre esses autores, não em nível estrutural, mas na dimensão do efeito propiciado pela fruição da peça de Clarice, no nível de experimentação, que é um dos elementos presentes na proposta de teatro defendida por Artaud.

Para o dramaturgo francês, o teatro deve investir em experimentações, “levando o espectador a experienciar as verdades mais insuportáveis por meio dos encantamentos mágicos que o teatro é capaz de conjurar” (SKEIKA, 2017, p. 219). Por essa perspectiva, entendemos que, se há a crueldade presente no ato clariceano, ela se ativa por meio do alcance de uma experiência limite que desestabiliza a letargia do espectador/leitor e com

uma violência cirúrgica nos arremessa para o lado sombrio da existência. Dessa forma, na medida em que entendemos que a peça de Clarice lança o público a certa violência, provocando o espírito, proporcionando sensações que desencadeiam o desconforto e a desterritorialização das emoções, inferimos que esse é um ponto que tangencia com a noção de Crueldade de Artaud.

Para o dramaturgo, de maneira não perversa, mas natural, a noção de crueldade pertencente ao plano da vida real, cabendo à criação teatral os esforços para extirpar o visceral da vida, o primitivo e o grotesco que pulsa no gênero humano, liberando-o do automatismo em que está preso: “O Corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade” (ARTAUD, 1995, p. 78).

A noção de crueldade para dramaturgo não está necessariamente associada à violência, suplícios ou barbárie; para ele, a crueldade é intrínseca ao gênero humano e está em obediência à necessidade da vida: “eu disse ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’ ou ‘necessidade’” (ARTAUD, 2006, p. 57). Nessa perspectiva, sua concepção de teatro se concentra no resgate da conexão com essa vida, “espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006, p. 05). O Teatro da Crueldade se ocupa da vida orgânica, da natureza crua com seus fenômenos, desordens, deformações. Para Artaud, o espetáculo da vida prioriza a extração da face sombria do homem, o lado desprezível, selvagem e desumano da essência da humanidade.

No intuito de tentar extirpar a vida crua da civilidade, Artaud manifesta em seus trabalhos um modo de desconstruir a organicidade do corpo. A violência no teatro, para ele, quando existente, consiste em violentar a consciência e revelar o estado natural e cru da existência; o cruel para Artaud é expor a real vitalidade sufocada pelo verniz civilizatório. Nesse sentido, o Teatro da Crueldade teria a imagem da força de uma peste que contagia e desestabiliza a tranquilidade e a ordem das coisas em uma sociedade:

Os últimos vivos se exasperam: o filho, até então submisso e virtuoso, mata o pai; o casto sodomiza seus parentes. O libertino torna-se puro. O avarento joga seu ouro aos punhados pela janela. O herói guerreiro incendeia a cidade por cuja salvação outrora se sacrificou. O elegante se enfeita e vai passear nos ossários. Nem a idéia da ausência de sanções nem a da morte próxima bastam para motivar atos tão gratuitamente absurdos por parte de pessoas que não acreditavam que a morte fosse capaz de acabar com tudo. E como explicar esse aumento de febre erótica entre pestíferos curados que, em vez de fugir, ficam onde estão, tentando extrair uma volúpia condenável de moribundos ou mesmo mortos, meio esmagados pelo amontoado de cadáveres onde o acaso os alojou. (ARTAUD, 2006, p. 10).

A vida é expressa no teatro artaudiano em os atos nus, crus e cheios de consciência, não de maneira inconsciente, pois “a crueldade é acima de tudo lúcida, um tipo de controle rígido e uma submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência e sem o uso da consciência” (ARTAUD, 2006, p. 50). Essa necessidade de recobrar a vida da vida, acima de tudo, manifesta-se como um elemento impulsionador de vida, mesmo que passe por um processo de desconstrução:

o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito. (ARTAUD, 2006, p. 14-15)

Na concepção de Artaud, o Teatro da Crueldade, ao atacar como a devassidão de uma peste, derruba as máscaras e expõe a face degenerada e torpe da humanidade. Com efeito, durante encenação do ritual de crueldade de Clarice, deparamo-nos com uma violência que “sacode a inércia” dos sentidos, denunciando o fundo de crueldade e perversidade latentes na face humana; a crueldade não necessariamente se escancara na violência da morte da mulher em chamas, mas na frieza dos demais assistindo passiva e até excitadamente a sua morte.

Na cena, há um assassinato. A ação brutal do ato se concentra na mulher queimando em vida, explicitamente. A atmosfera da encenação indica um ambiente aterrorizante, que exalaria, além do odor de carne queimada, o cheiro do medo, de agonia e de horror que deveria impregnar os espectadores da morte daquela mulher. De um modo sensível, humano, esses elementos que envolvem a atmosfera de morte deveriam suscitar sentimentos como compaixão, misericórdia, indignação, repugnância e revolta. No entanto, o ritual de cremação em vida é visualizado e acompanhado de discursos inflamados sobre a repercussão dos atos da supliciada em suas vidas. Enquanto ela queima, eles falam:

GUARDAS: Eis o primeiro clarão. Viva o nosso Rei. [...] Eu vos digo, arde mais depressa que um pagão. [...] Eu vos digo, é tanta fumaça que mal vejo o corpo. [...] Todos falam e ninguém ouve.

POVO: Marcada pela Salamandra. [...] Que bela cor de trigo tem a carne queimada. [...] Não compreendemos, não compreendemos e temos fome de carne assada.

SACERDOTE: Mas nem a cor é mais dela. É a chama. Ah, como arde a purificação. Enfim soffro. [...] O mundo passa e sua concupiscência com ele.

ESPOSO: Mal vejo o corpo do que fui.

AMANTE: Ah ela era tão doce e vulgar. Eras tão minha e vulgar. [...] Para mim e para ela começou o que há de ser para sempre. (LISPECTOR, 2005, p. 124-125-126).

Os discursos dos personagens, durante a visualização da mulher em chamas, possuem um caráter superficial, pois a atenção do ato está dentro deles mesmos. Sem a exposição de sentimentos humanizados, literalmente, como engrenagens de um sistema, os personagens reverberam o desejo coletivo de repressão. Assim, como um movimento já orquestrado previamente pelo agenciamento de poder, a banalização da atmosfera cruel que envolve o ambiente consente que se reproduzam discursos de ódio já implantados:

ESPOSO: Ei-la, a que será queimada pela minha cólera. [...] Ah, remorso: eu deveria ter vibrado o punhal com minha própria mão, e saberia então que, se fora eu o traído era eu mesmo o vingado. [...] Não passava de uma mulher vulgar, vulgar, vulgar.

AMANTE: Sorris inacessível, e a primeira cólera me possui.

MULHER DO POVO: Ei-la, a que errou, a que para pecar de dois homens e de um sacerdote e de um povo precisou.

SACERDOTE: Ela fez suas delícias da escravidão de sentidos. [...] O silêncio de uma noite sem pecado... Que claridade, que harmonia.

POVO: ... temos fome; [...] aqui estamos a buscar alimento. [...] Pois então escondia do esposo o seu amante, e do amante escondia o esposo? Eis o pecado do pecado. [...] Pois então hurra, hurra e hurra.

GUARDA(s): Eis enfim chegado o momento em que nos dará o sabor da guerra. [...] Vede a grande luz. Viva o nosso Rei. (LISPECTOR, 2005, p. 122; 124; 125)

Parece ser consenso de todos que se trata de um corpo que não se ajusta ao sistema social, por isso, no anseio de que se estabeleça a harmonia da sociedade, para que a vida prossiga com normalidade, o corpo, como um objeto infectado, é incinerado e descartado. Aquela sociedade, domesticada e confortável, aceita e deseja o ritual como rotina de esterilização e representa a normalização do comportamento do povo diante da barbárie do ato. Aos insensíveis olhos daquela sociedade, a vida da mulher já não era mais humana e o que fere os olhos do espectador da peça é a encenação da desumanização da humanidade. O desconcerto e a vergonha em enxergar o homem como realmente é nos choca na encenação, pois visualizamos a expressão da presença do mal instaurada no ordinário da humanidade. A cena representa a naturalidade da perversidade humana e, ao nos depararmos com a desumanização do gênero humano diante da bestialidade encenada, é o momento em que inferimos que a peça de Clarice se aproxima à ideia de Teatro da Crueldade:

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista

humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam. (ARTAUD, 2006, p. 14).

O Teatro da Crueldade também possui a face “benfazeja” que convida para que se assuma “diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam” (ARTAUD, 2006, p. 14). Nessa perspectiva, ao recobramos a consciência diante da cena e, envolvidos na proposta de responsabilidade perante o destino, podemos retomar aqui a ocorrência de um mecanismo semelhante ao que ocorre na ciência nômade.

Aproximando às ideias de Artaud, o drama clariceano, para o espectador/leitor, funcionaria como uma máquina de guerra teatral. Neste ponto, a ciência nômade se operaria em outra dimensão, se efetivaria no momento em que a crueldade na peça se manifesta ao público (lida ou assistida).

O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a ideia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insufla-nos o magnetismo ardente das imagens e acaba por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer. Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar. (ARTAUD, 2006, p. 41).

Por essa perspectiva, o público do ato, leitor ou espectador, seria como o olho coletivo que aprecia o espetáculo de crueldade, mas, ao contrário de se regozijar com o suplício, expõem-se ao choque de consciência de vida produzido a partir da representação. Como que lançados à exposição de uma violência necessária, pela horrorosa revelação da presença do mal normalizada na sociedade, a visualização da cena poderia provocar uma desordem na intimidade, desacordaria do torpor da codificação e manifestaria uma instabilidade. A retomada de consciência poderia, em certa medida, lembrar que em variados contextos da sociedade se deseja e se aceita com naturalidade o castigo e a morte por qualquer sinal de desajuste ao sistema. Nesse ponto, é possível que se alcance o sentimento de que se é cúmplice real de culturas e rituais de crueldade de variadas dimensões da realidade.

A proposta de criação cênica na perspectiva artaudiana faz “o homem e seus apetites intervirem na medida e sob o ângulo em que magneticamente ele se encontra com seu destino. Não para submeter-se a esse destino, mas para enfrentá-lo” (ARTAUD, 2006,

p. 54). Dessa forma, se consideramos o ponto de convergência de experimentação entre o ato representacional de Clarice e a noção de Crueldade de Artaud, a leitura/visualização do momento da violenta banalização de uma mulher em chamas, na medida em que recobra a memória da inércia humana ante ao seu destino, seria o momento de ação que pode levar o leitor/espectador, em certo sentido, a enfrentar o destino do homem.

O teatro da crueldade de Artaud propõe o enfrentamento do destino, das certezas cristalizadas, da fatalidade da terrível harmonia. Como uma “atitude heroica”, o convite do dramaturgo convoca certa postura com relação à “sangrenta suave harmonia, que é nosso destino prévio” (LISPECTOR, 2005, p. 120). Seguir essa proposta, após a violenta repercussão interna ocasionada pela cena, em certa medida, implica em se permitir ser arrancado do automatismo da existência e ser tocado pelo sentimento de humanidade. A partir da exposição à peça, diferente dos personagens que bestialmente assistem ao ritual e que testemunham a morte da verdadeira testemunha, como problematizamos anteriormente, os espectadores da tragédia de Clarice, despertados pelo choque da crueldade, se sentem convidados a exercitar um consciente sentimento de repulsa diante da passividade e inércia em meio à situações do cotidiano social.

O convite para enfrentar o destino da “terrível harmonia” parece suscitar implicações que emergem sobre a aceitação, filiação e vivência em uma sociedade estigmatizada pela tirânica e falsa harmonia e sobre nossa postura em como aceitar com naturalidade os contextos e discursos de extermínio. A proposta do gesto heroico paira sobre a vergonha diante de atitudes e situações em que o “sujeito do testemunho é quem dá testemunho de uma dessubjetivação” (AGAMBEN, 2008, p. 124).

“A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos”, nesse sentido, ao ampliar a visão do homem em sua natureza e seu destino, considerando as discussões de Artaud, é consoante à proposta de Deleuze e Guattari, pois desperta para a possibilidade de libertar o pensamento do mecanismo estatal e nomadizar o modo de existência, como elemento impulsionador de vida:

Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada. (ARTAUD, 2006, p. 51).

Por esse aspecto, a peça de Clarice, mesmo que não contemple toda a dinâmica do Teatro da Crueldade pensado por Artaud, no que tange o ordenamento cênico, oferece a

possibilidade do engendramento de experiências que podem incomodar a inércia dos sentidos, abalando as convicções e percepções da vida. Longe de tentar problematizar as questões relativas ao pensamento colonizado e/ou das subjetividades cooptadas e presas à um sistema travestido de civilidade, a peça clariceana, no ponto em que converge com alguns pontos do pensamento de Artaud, em que “a imagem inflamada de um massacre que alimenta minha guerra. Minha guerra se alimenta de uma guerra, e cospe sua própria guerra” (ARTAUD, 2006, p. 72), pode-se dizer que se instaura como potência nômade. Assim, movendo-se no campo da desestabilização do pensamento, mobiliza-se como máquina de guerra teatral pois, ao mesmo tempo que encena os elementos da crueldade de Deleuze e de Foucault, utiliza dos mesmos elementos de modo a possibilitar a desterritorialização do pensamento sedentário.

Dessa forma, concluímos que, com base na análise teórica a qual percorremos, toda a organização da peça, em sua organicidade se harmoniza de modo a desarmonizar. O cerne da estrutura geral do texto se harmoniza de modo a instigar a experiência da leitura e/ou visualização para que se contemple a natureza humana imbricada no processo civilizatório a partir da perspectiva da “terrível harmonia”.

A peça encena o paradoxo da existência humana elencando como temática a crueldade da crueldade, “o pecado do pecado” (LISPECTOR, 2005, p. 121). Contudo, por mais que a temática se dirija à sociedade contemporânea, o único texto teatral de Clarice pouco se aproxima do teatro. Embora, já tenha sido encenada em 2006, produzida por Nicole Algranti, sobrinha-neta de Clarice, a escassa materialização em palco da produção teatral de Clarice, junto ao silenciamento que permeia a repercussão do texto, em apreciação e em estudos, furta o público de experimentar a potência de vida que emana dessa produção como máquina de guerra.

4. A TRAGÉDIA CLARICEANA COMO MÁQUINA DE GUERRA LITERÁRIA

A linguagem do exílio, embora, carregue em si um elemento sombrio, é uma linguagem que existe, porque houve ali uma existência; ela transmite a expressão da vida e/ou de sobrevivência. Por esse ponto de vista, a experiência da linguagem em Berna, como uma potência desterritorializada, que exprime a produtividade enunciativa no estrangeiro e emerge da urgência do pensamento, por sua vez, derrama-se na escritura/literatura como empreendimento que se desenvolve em processo de subjetivação, como buscamos destacar por meio da análise de “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos”.

A peça, além de propiciar a exegese de elementos fundamentais no campo literário, neste caso, em relação ao modo como Clarice construiu o enredo e como os discursos se constituíram em cada personagem, pode também ser relacionada ao próprio modo de ação nômade de Clarice que, já mencionado, ocorreu no período de exílio. Como uma entidade nômade, desterritorializada no *intermezzo* de Berna, a escritora se movimentou pelo trajeto em modo de processo estacionado fugindo às codificações e reproduzindo a voz do nômade em sua escrita, como um devir minoritário ou revolucionário. Os aspectos de resistência na peça se evidenciam justamente nessa direção, com vistas a evidenciar a tragédia clariceana com máquina de guerra literária.

Esse processo, ao se criar em um espaço nômade, sem fronteiras, determina o sujeito nômade, cujo modo de pensar se opõe à ideia de domínio. A subjetividade nômade, nesse sentido, comporta em si a emancipação não só de si, mas amplia-se no pensamento sem fronteiras em um desdobramento de desejo libertário da humanidade. A subjetividade nômade não concentra em um só ‘eu’, mas se revela numa entidade em devir que encarna identidades múltiplas, um novo povo mestiço (DELEUZE, 1997).

Por essa concepção de comunhão de expressividades em devir, a ideia de nomadismo na literatura se aproxima da consideração de que “Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação· coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações” (DELEUZE, 1997, p. 14). O trabalho de um escritor, por essa ótica, mesmo que pare em um processo singular de enunciação, é fruto de um agenciamento coletivo de enunciação e sua fala é inseparável da narrativa de um povo. A peça clariceana, nesse sentido, compreendida a partir de uma

perspectiva nomádica, em modo silencioso e sem militância, retoma vozes silenciadas de povos que coexistem em modo atemporal, nações ancestrais, contemporâneas e futuras, “povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado” (DELEUZE, 1997, p. 14).

O agenciamento coletivo de enunciação nômade, assim, operacionalizado pelo povo, mesmo em silêncio discursa temas como subalternidade, minoria, censura, castigo/punição, assassinato/femicídio, ignorância, perversão, hipocrisia social e eclesial; narra o caso de um sistema maquínico agenciado por interesses para controlar e matar em nome de Deus. O discurso é derivado por um desejo libertário de insurreição, uma linha de fuga criadora, que no silêncio de vozes agenciadas contamina o pensamento sedentário/colonizado, expõe a neurose da engrenagem social que, em certa medida, ameaça o poder de controle dos sistemas dominantes.

A enunciação coletiva nômade produzida por um povo que falta, tomado por um devir revolucionário, desdobra-se como um empreendimento de resistência, engendrado como linha de fuga que não se deixa aprisionar e se opõe à um sistema hegemônico de poder. Assim, como modo de sobrevivência, instaura em agenciamento a burlar os códigos e escapar das sujeições; para isso, necessita da criação de técnicas como meio de preservação:

Diríamos que toda uma ciência nômade se desenvolve excentricamente, sendo muito diferente das ciências regias ou imperiais. Bem mais, essa ciência nômade não pára de ser ‘barrada’, inibida ou proibida pelas exigências e condições da ciência de Estado. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 20).

Essa ciência nômade constantemente tenta se afirmar em seu direito de existir sem ser apropriada e sobrevive apenas por ser mutante, pois é sempre perseguida pelo Estado que “não para de impor sua forma de soberania às invenções da ciência nômade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 21). No empreendimento de novas possibilidades de existência, a ciência nômade ou menor engendra um agenciamento maquínico, a máquina de guerra que só se instaura quando capturada pela força-estado. O “nômade tem um movimento absoluto, isto é, uma velocidade; o movimento turbilhonar ou giratório pertence essencialmente à sua máquina de guerra” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 43), que age de modo rizomático, pois pelo meio gera celeridade e pelo meio produz conexões e fluxos.

O dispositivo máquina de guerra, nessa perspectiva, não tem a guerra como objeto, “mas passa a tê-la, necessariamente, quando se deixa apropriar pelo aparelho de Estado”

(DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 15). Tanto o aparelho estatal quanto a máquina de guerra nômade, para os filósofos, estão desatrelados da noção de instituição militar, violência, forças armadas ou qualquer outro aparato. Em outras palavras, a guerra estabelece-se sem derramamento de sangue e é manifestada pela linha de fuga criadora, que simboliza, por sua vez, a potência em devir atravessando os dispositivos de poder. A forma de vida nômade, essencialmente livre, na medida em que considera a vida sedentária habitual uma espécie de prisão, coloca em fuga todo o estriamento do território.

O “Estado não se define pela existência de chefes, e sim pela perpetuação ou conservação de órgãos de poder” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 14). Esse poder abrange toda uma rede que funciona em cadeia por meio de mecanismos e indivíduos que atuam de acordo a um desejo em comum. Assim, o aparelhamento de captura ou as formas-estado esboçam-se num rosto déspota, cujo desejo é a apropriação de um poder móvel centralizador e codificador que opera numa espécie de regime de sujeição social que, obviamente, incide em processos de adequação de subjetividades. Esse sistema de conservação de poder se opera como “captura mágica”, em que a servidão forçada acaba se realizando de maneira voluntária:

É preciso, então, falar de uma ‘servidão voluntária? É como a expressão ‘captura mágica’: ela tem somente o mérito de sublinhar o aparente mistério. Há uma servidão maquínica, de que se dirá a cada vez que ela se pressupõe, que ela só aparece como já feita, e que não é mais ‘voluntária’ do que ‘forçada’. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 141).

O sistema forma-estado se articula hierarquicamente sobre as práticas dos campos do saber e do poder, traçando princípios de estriamento que induzem a função do pensamento de acordo com o espaço mental que ele traça, perpetuando o engendramento de alimentação e força para que se pense de modo global como quer o Estado, numa demanda para se reproduzir continuamente. A servidão voluntária, portanto, aceita as condições da codificação do território conquistado e adapta-se ao aparelhamento do Estado que, por sua vez, viabiliza a propriedade, a moeda e o trabalho. De maneira tal que, voluntária e forçosamente, os indivíduos se rendem à máquina de servidão/sujeição social, onde o que conta “não é o capricho ou a variabilidade das pessoas, mas a consistência das relações e a adequação de uma subjetividade que pode ir até o delírio, com atos qualificados que são fontes de direitos e de obrigações” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 131).

Com efeito, o pensamento nômade, na recusa de vínculos com o artifício totalizante, verte-se em múltiplas direções a partir do meio e se movimenta de maneira rizomática e metamorfoseada com vistas a se desvencilhar e destruir a força-estado, que efetivamente instaura dentro do Estado sua máquina de guerra contra ele. Ou seja, as forças do sistema sedentário representadas pelo Estado em sua soberania, em certa medida, consomem tudo em seu exterior e capturam as potências nômades no intuito de normatizá-las e submetê-las a regras métricas e civis. Na eminência de domesticação e estriamento e no risco de proibições do desenvolvimento de suas potencialidades, a força nômade, ao se ver refém do sistema, cria maneiras de combates e guerrilhas e com movimentos minoritários estilhaçam os estriamentos ao seu redor, desterritorializando a forma-estado. Ao nomadizar o espaço, como em devir revolucionário, é a potência nômade que coloca em ameaça toda a força de um Estado.

Em síntese, a zona da errância nômade carrega em si um vetor de desterritorialização e, quando confinada no interior do sistema sedentário, produz um espaço liso e se alarga tanto que se recuam todos os estriamentos ao redor. O estado ao metabolizar os dados da ciência nômade sofre como que um efeito colateral dessa cooptação.

No ponto em que se chocam as duas modalidades, nômades e estriados, forma-estado versus força-nômade: “É como se o ‘cientista’ da ciência nômade fosse apanhado entre dois fogos, o da máquina de guerra, que o alimenta e o inspira, e o do Estado, que lhe impõe uma ordem das razões” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 21). A máquina de guerra que o alimenta e inspira é como uma linha de fuga criadora que, ao mesmo tempo que foge, cria: “Na palavra de ordem, a vida deve responder à resposta da morte, não fugindo, mas fazendo com que a fuga aja e crie” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 49).

Esse mecanismo de fuga e criação se determina na decisão entre se unir ao sistema dominante ou morrer dominado. Assim, o nômade cria seu próprio modo de vida entre as duas dimensões, gera dentro do sistema seu próprio subsistema e efetiva-se, portanto, como o fruto de um enxerto entre dominante e dominado, estabelecendo-se em devir minoritário. O plano de fuga, nesse sentido, se concretiza na criatividade, na criação de novas potências de vida, em seu próprio novo modo em devir; ao mesmo tempo que cria para si um modo alternativo de sobrevivência, ele gera a criação de novos

sobreviventes. Diante disso, o modo de guerrilha criativo se concretiza na concepção de novas outras potências de vida, desestabilizando o poder de subordinação do sistema.

A literatura, nessa perspectiva, por ser “essencialmente produtora de certas verdades” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 138), efetiva-se, essencialmente, como ferramenta de sobrevivência e libertação de vidas:

É uma liberação da vida, uma libertação da vida. E não são coisas abstratas. O que é um grande personagem de romance? Um grande personagem de romance não é tirado da realidade e exagerado. Charlus não é Montesquieu. Não é Montesquieu exagerado pela imaginação genial de Proust. São potências de vida fantásticas. Por pior que a coisa fique, um personagem de romance integrou em si... É uma espécie de gigante. É uma espécie de gigante, uma exageração da vida. Não é uma exageração da arte. A arte é a produção dessas exagerações. Só a sua existência já é uma resistência. [...] Liberar a vida das prisões E isso é resistir. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 69).

O escritor, nessa perspectiva, seria um cientista nômade a engenhar um mecanismo de guerrilha que resiste aos aparelhos de captura estatais na arte de liberar em sua literatura potências fantásticas de vida e revelar traços individuais em desmedida potência. Esse escritor-cientista-nômade, ao exercer a função fabuladora, trabalha a elevação de devires e potências de modo a produzir profundas exagerações de vida; assim, cria sua máquina de guerra literária a erigir possibilidades de existências e sobrevive dentro do estado à revelia e em choque contra a soberania estatal.

É preciso que a arte [...] participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama ‘nunca houve povo aqui’, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir. (DELEUZE, 2005, p. 259-260).

No espaço ficcional, pela concepção de Deleuze, a resistência se efetiva como o: “Fim último da literatura: por em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta” (DELEUZE, 1997, p. 15). Esse povo que falta também diz respeito ao silenciado, o exterminado do sistema.

A tragédia clariceana analisada por essa ótica – a partir do agenciamento coletivo de enunciação –, evidencia o comprometimento por um povo despossuído de fala e/ou silenciado, que de fato testemunhou a situação extrema da morte, isto é, o silêncio do texto, entre outras coisas, fala também pelo não sobrevivente dos sistemas de poder. Ao

abordarmos na peça as significações do silêncio, entendemos que o silêncio como censura pode engendrar modos de resistência, o silêncio ativo experienciado como potência. Contudo, como verificado na peça, mesmo manifestando um silenciamento ativo diante do interdito, a protagonista é executada. De qualquer modo, mesmo permeada de silêncio, elemento propiciador de significações, a peça se abre para reapropriações do que não é dito em seu silêncio.

Mesmo que em nenhum momento a autora se posicione sobre vítimas de lideranças totalitárias ou qualquer outra organização genocida, o silêncio na peça permite proliferações de sentido para que se pense também nessas vítimas. Nesse entendimento, o indizível da morte da Pecadora pode gerar a convocação desse povo que falta, as testemunhas integrais da morte. Por essa via, a execução da mulher por um mecanismo de morte também convoca a fala das vítimas do nazismo, dos navios negreiros, dos torturadores das ditaduras, das execuções por milícias, das prisões, manicômios e de outras tantas dimensões de genocídios, massacres e execuções sumárias. Sobretudo, o silêncio na peça convoca o pensamento sobre as vítimas da crueldade do homem pelo homem e convida para que se perceba a maldade intrínseca em todas as searas da condição humana, até mesmo antes de sua materialização em morte. A peça, como vimos nas considerações de Artaud, é como uma peste que violenta o pensamento para a representação do lado sombrio do homem: a terrível harmonia.

Ainda a partir da concepção deleuzeana sobre o “fim último da literatura”, na consideração de evidenciar um povo que falta, a manifestação do silêncio na peça, por essa perspectiva, pode possibilitar a escuta de vozes emudecidas em todas as circunstâncias e proporções de minorias subalternizadas em circunstâncias físicas e subjetivas. O único ato de Clarice Lispector, ao invocar potencialidades de vida e/ou o testemunho dos não sobreviventes, em modo nômade de processo estacionado, porta a voz de uma enunciação minoritária:

A tribo-raça só existe no nível de uma raça oprimida, e em nome de uma opressão que ela sofre: só existe raça inferior, minoritária, não existe raça dominante, uma raça não se define por sua pureza, mas, ao contrário, pela impureza que um sistema de dominação. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 16).

O agenciamento coletivo de enunciação em devir minoritário se projeta como máquina de guerra literária contra os sistemas de poder e, ao se colocar em fuga, cria e utiliza-se do silêncio para denunciar e minar a perversidade dos mecanismos opressores.

A ciência nômade, ao trazer em si o deserto, torna todo o espaço que habita em deserto, alisando todo o estriamento estatal, desestabilizando-o ao passo que liberta vidas que só encontram expressão a partir do escritor cientista, que liberta existências da sujeição voluntária sedentarizadas no aparelho estatal.

Daí porque, diz Deleuze com tanta insistência, escrever não é contar lembranças, suas viagens, seus amores, seus fantasmas. Num certo sentido é todo o contrário. Pois escrever é desertar precisamente o eu, essa forma dominante, hegemônica, personológica, edipiana, neurótica, esse estado doentio através do qual uma certa literatura insiste em perpetuar-se. Escrever é abandonar esse cortejo mórbido, pois apenas assim pode a literatura responder à função proposta por uma linguagem de autores que Deleuze pretende alinhavar: a de liberar a vida por toda parte onde ela esteja aprisionada – e ela está aprisionada nas formas constituídas, sobretudo na forma dominante do eu. (PELBART, 2000, p. 82).

Na consideração de que a ciência nômade está intrinsecamente e/ou, no mínimo, implicitamente envolvida na literatura de exílio de Clarice Lispector, acionada como máquina de guerra que ao mesmo tempo que se põe em fuga deixa rastros de destruição, a linguagem nômade da Pecadora se evidencia como um potente mecanismo de ruína do campo inimigo. A linguagem silenciosa do exílio, na mesma perspectiva de máquina de guerra, gramaticalmente e sintaticamente correta, configura-se como uma fórmula que, ao mesmo tempo que diz, não diz, “apesar de sua construção normal, ela soa como uma anomalia” (DELEUZE, 1997, p. 81). Essa não linguagem não retoma o vazio da linguagem de modo “a cavar na língua uma espécie de língua estrangeira e confrontar toda a linguagem com o silêncio, fazê-la cair no silêncio” (DELEUZE, 1997, p. 84).

A maneira de como o texto foi construído arrasta a linguagem para uma zona de indiscernibilidade; a protagonista desprovida nome e de fala não possui referências e não é narrada, pois como uma entidade nômade não é possível particularizá-la. Portanto, é escorregadia, indefinida: ela prefere não falar? Seu silêncio e o sorriso ao abrir espaço para a fuga da linguagem também abrem espaço para uma confusa indeterminação, pois a linguagem encontra na peça um devir outro da língua.

Ao evidenciar distinções do padrão de escrita de Lispector, a peça possui começo e fim, não possui fragmentações, nem epifanias, nem fluxos de consciência, nem distorções sintáticas, pois obedece às regras do português padrão – tudo aponta para uma narrativa arborescente e não rizomática, como um “livro-árvore”. Porém, esse diferencial evidenciado pela narrativa silenciosa, como uma anomalia, configura-se também como um desvio de linguagem; ao considerarmos que cada escritor é obrigado a criar sua própria língua, é

nessa invenção, dentro da sua própria língua de criação já inventada, que nos interstícios da linguagem silenciosa criou-se um devir outro da sua língua de domínio:

É a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala. Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua, e não simplesmente como alguém que fala uma outra língua, diferente da sua. Ser bilíngue, multilíngue, mas em uma só e mesma língua, sem nem mesmo dialeto ou patuá. Ser um bastardo, um mestiço, mas por purificação da raça. É aí que o estilo cria língua. É aí que a linguagem se torna intensiva, puro contínuo de valores e de intensidades. É aí que toda língua se torna secreta, e entretanto não tem nada a esconder, ao invés de talhar um subsistema secreto na língua. Só se alcança esse resultado através de sobriedade, subtração criadora. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 35).

Ao perscrutar a exigência do ato criador dispendido na produção bernense de Clarice Lispector, buscou-se encontrar um sinal de potência criadora desatrelado da sintaxe criadora. É, inversamente, nesse ponto, que percebemos na entidade enunciativa a obediência vital à linguagem, à subtração criadora; em outras ocasiões, a escritora esclarece sobre o procedimento usual em seu processo de criação:

Só que o que me guia ao escrevê-lo é sempre um senso de pesquisa e de descoberta. Não, não de sintaxe pela sintaxe em si, mas de sintaxe o mais possível se aproximando do que estou pensando na hora de escrever. Aliás, pensando melhor, nunca ‘escolhi’ linguagem. O que eu fiz, apenas, foi ir me obedecendo. (LISPECTOR, 1999, p. 306).

A retração do seu próprio estilo, a partir desse desvio, estabelece uma potência criadora em intensidade contida, algo que poderia ser dito como “economia de si”; trata-se, portanto, de mais um dos dispositivos da máquina literária clariceana. A linguagem no exílio se configura como gagueira na própria língua materna, uma minoração da língua, como uma devir minoritário:

espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. (DELEUZE, 1997, p. 14).

O filósofo também ressalta as características o cunho sintomatologista do escritor, de engenhar a literatura como um procedimento de saúde: “Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo e o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem” (DELEUZE, 1997, p. 13).

O empreendimento sintomatologista está bem representado na peça em que o escritor médico diagnostica a patologia do mundo:

O que Kafka dirá das ‘nações pequenas’ é o que Melville já diz da grande nação americana, na medida em que deve ser precisamente o patchwork de todas as nações pequenas. O que Kafka dirá das literaturas menores e o que Melville já diz da literatura americana de seu tempo: visto que há poucos autores na América, e uma vez que o povo lhes é indiferente, a escritor não está em situação de ser bem-sucedido enquanto mestre reconhecido; porém mesmo no fracasso continua sendo ainda mais o portador de uma enunciação coletiva que já não depende da história literária e preserva os direitos de um povo por vir ou de um devir humano. Vocação esquizofrênica: mesmo catatônico e anorético, Bartleby não é o doente, mas o médico de uma América doente, o *Medicineman*, o novo Cristo ou o irmão de todos nós. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 40).

Por esse prisma, a Pecadora pode se configurar nessa “vocação esquizofrênica” no passo que convida para que se pense em uma sociedade doente; ela se estabelece como uma “irmã de todos nós”. A tragédia é o reverso do que espelha e se apresenta como uma espécie de religiosidade pagã onde a adúltera, pelas vias do pecado, converte um sistema social. O silêncio perturbador da Pecadora, em vias de ser abatida, acusa os pecados da sociedade, fomenta o sentimento de vergonha da torpeza humana e instiga o arrependimento – a deturpada vocação religiosa da Pecadora é quase medicinal; ao indicar a doença, prescreve a receita a partir do choque da conscientização de uma sociedade mais digna.

Ao detectar tais características na escrita bernense de Lispector como a minoração da língua, a convocação de um povo porvir e o cunho clínico da literatura, “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos” se estabelece como a produção de uma grande escritora, pois “não há arte que não seja uma liberação de uma força de vida” (DELEUZE, 2005, p. 66).

Na produção de Clarice Lispector reconhecemos o silêncio, o desvio, a autorreflexão criativa e a retração produtiva como elementos de constituição de uma força, um devir criativo, o devir Clarice, que torna possível pensar a existência de um estilo e uma verdade criativa no contexto da literatura brasileira. Nosso esforço, como se vê, foi o de compreender e expressar um momento específico de consolidação da produção da autora sem minimizar ou desconsiderar o conjunto produtivo do período estudado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise buscou investigar como aconteceu a construção do universo ficcional de Clarice Lispector durante o período de exílio nos três anos em que a escritora estabeleceu residência em Berna, na Suíça. A investigação partiu do entendimento de que há, nesse período, um apagamento de determinadas características autorais, que se desviam do projeto literário da escritora, perceptível pela avaliação de sua produção antes e depois de Berna. A ausência desse modo peculiar no estilo de Lispector aponta para a existência da manifestação de uma linguagem silenciosa que permeia a literatura de exílio da autora.

Nessa direção, buscou-se compreender esse silêncio por uma perspectiva nomádica, no entendimento de que, primeiramente, o *locus* enunciativo encontrava-se desterritorializado da terra natal, em situação de deslocamento; segundo, porque a própria enunciação de exílio converge para uma abordagem nomádica. O objeto de estudo principal, a peça “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos”, configura-se aqui como uma obra nômade não sedentarizada que entra em choque com os sistemas de poder a partir da criação de dispositivos como uma máquina de guerra. Embora, seja contraditória a noção de nomadismo atrelada ao silêncio, pois um remete à ideia de movimento e outro possui uma conotação de imobilidade, este estudo entende que o nômade não possui necessariamente o movimento como meta, pois há viagens de intensidade feitas sem deslocamento; o sistema de atividade nômade acontece num paradoxo movimento estático, em exercício de processo estacionado.

A pesquisa orientou-se em compreender a situação de exílio não apenas por uma ótica de trauma, mas por uma experiência proliferadora de fecundidade autoral, revelando de maneira mais explícita um devir revolucionário na produção clariceana. Assim, buscou-se acompanhar o caráter geo-histórico da entidade autoral em situações de exílio e a manifestação da experiência de desterro relacionada com a enunciação literária. Nesse sentido, utilizou-se de algumas abordagens biográficas para a localização geográfica da produção escrita em terras estrangeiras.

Com vistas a compreender a linguagem silenciosa do exílio, buscou-se nos estudos de Claudia Nina (2003), especialmente na abordagem do período de escrita do romance *A Cidade Sitiada*, algumas aproximações que se ajustam a este estudo, bem como utilizou-se também de alguns pontos do seu trabalho que se distanciam desta proposta de análise. Com o mesmo referencial teórico utilizado por Nina, Deleuze e Guattari, esta

pesquisa fez uma breve abordagem panorâmica da produção clariceana sob a perspectiva dos filósofos franceses, no intuito de verificar relações entre a conjunto de obras de Clarice Lispector e a sua literatura de exílio, a partir das concepções sobre literatura desses teóricos.

Em seguida, a pesquisa abordou os conceitos de nomadismo, amparada também nos aportes teóricos de Deleuze e Guattari, atrelando as movimentações, trajeto e espaços nômades com o processo de desterritorialização da escritora, a partir dos seus relatos pessoais, juntamente com o desenvolvimento de sua criação ficcional. Este estudo também buscou na produção epistolar de Clarice Lispector não apenas o contexto do exílio como plano de fundo para a construção ficcional da escritora, mas sobretudo para evidenciar o estatuto das cartas como parte integrante da máquina literária, como exercício de subjetivação da autora e, portanto, para entender e incluir o discurso epistolar na produção literária como proliferador de possibilidades e impulsionador do processo criativo de Clarice no exílio.

Ao adentrar no estudo do objeto central desta pesquisa, buscou-se na análise da “A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos”, primeiramente, introduzir alguns conceitos sobre o gênero dramático, especificadamente sobre a tragédia; após a discussão, ampliou-se para abordagens de temas contidos na peça clariceana, como o contexto de sociedade medieval primitiva a partir dos rituais de crueldade como aderência ao corpus social, bem como o rituais de suplício como punição aos corpos não dóceis ao sistema. A análise da peça em si dedicou-se a perscrutar o discurso das personagens e suas posições na sociedade, como um sistema de poder agenciado, hierarquizado com o domínio sobre a vida e a morte da protagonista.

Sobre o estudo da Pecadora, personagem principal, orientou-se pelo seu silêncio e sorriso como manifestações de resistência. A protagonista, para este trabalho, evidencia-se como uma entidade nômade que não se permite ser codificada e mesmo capturada pelo sistema, manifestando-se em potência nômade, respondendo à morte com uma fuga criativa a ameaçar àquele sistema penal e a harmonia da sociedade, desestabilizando os mecanismos de poder.

Por último, esta análise evidenciou a tragédia clariceana como uma máquina de guerra literária, ciência nômade que só se instaura quando é confiscada pelo mecanismo estatal. A ciência nômade, assim como a protagonista da peça, age no interior do Estado,

em modo silencioso, arruinando a engrenagem do socius, alisando os estriamentos numa tentativa de colocar em risco a estrutura dominante.

Na perspectiva deleuze-guattariana, consideramos alguns outros conceitos para pensar a máquina de guerra literária, como o do grande literato que está comprometido com a finalidade libertária de sua obra: “arrancar da existência a vida, ali onde ela está aprisionada, equilibrada, estabilizada, submetida a uma forma majoritária, a uma gorda saúde dominante. Diante disso, a vida como palpitação, ardência a ser liberada”. (PELBART, 2000, p. 78).

De modo geral, esta pesquisa buscou relacionar o silêncio que permeia o espaço ficcional do exílio com o conceito de Nomadologia, desenvolvido nos escritos de Deleuze e Guattari, que parte do princípio de que a história sempre foi contada pelo sedentário, pelo colonizador. A Nomadologia, por sua vez, busca superar essa condição na tentativa de proporcionar o espaço de fala do não detentor de terra, do desterritorializado por excelência, do nômade.

Pelo prisma do sedentário/colonizador, o direito de fala, mesmo que sujeitado, é concedido para quem se permite territorializar e ser codificado pelo sistema. Aqueles que não se submetem não são detentores de terra, de referências e, por conseguinte, são banidos do sistema, não tendo direito a um espaço de fala. Nesse horizonte, o silêncio aparece como a própria fala nômade; as expressões do silêncio, voluntárias ou não, sejam elas por censura, medo, ignorância, loucura, resistência e morte, erigem-se como o modo de expressão do desterritorializado.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo, SP: Boitempo, 2008.
- ANTONIN, Artaud. História vivida de – Momo. Portugal: Hiena, 1995.
- ANTONIN, Artaud. **O Teatro e seu Duplo**. SP: Martins Editora, 2006.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras; 1999.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Trad. Mario Laranjeira. SP: Brasiliense, 1988.
- BRASIL, Assis. A volta de Clarice Lispector contista. Tribuna da imprensa, rio de janeiro, 20-21/08/1960. In: SOUSA, Carlos Mendes. **Clarice Lispector: Figuras da escrita**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.
- BULFINCH, Thomas. O Livro de Ouro da Mitologia: (a idade da fábula): História de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Junior. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CADERNOS de literatura brasileira. **Clarice Lispector**. Números 17 e 18. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbert. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo** (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka - por uma literatura menor**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a.
- DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução de Aurélio guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995b.
- DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Assírio & Alvim. Lisboa, 2004.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAZ, Brigitte. **O gênero epistolar ou pensamento nômade**: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX. Tradução de Sandra Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016.

ÊXODO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/%C3%8Axodo>>. Acesso em: 30 nov. 2019.

FITZ, Earl E.; NALINI, Eneida. A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector como dramaturga. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 20, n. 32, p. 130-149, jun. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26112/22923>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

FOUCAULT, Michel. Ética, sexualidade, política. In: **Ditos e escritos**. v.3. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 29. ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

GODINHO, Rafael. Prefácio. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka por uma literatura menor**. São Paulo: Assirio e Alvim, 2003.

GOMES, André Luís. **Clarice em cena**: as relações entre Clarice Lispector e o teatro. Brasília: Ed. UnB; Finatec, 2007.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice – Uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos. In: Clarice Lispector. **Outros escritos**. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1998.

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

LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Organização Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Minhas Queridas**. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MACHADO, Roberto. **Deleuze: a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MONTERO, Teresa Cristina. **Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOSER, Benjamin. **Clarice: uma biografia**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exilada. **Archipiélago**, Madrid, n. 26-27, 1996.

NINA, Claudia. **A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector**. Coleção Memória das Letras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

NOLASCO, César Edgar. **Restos de Ficção: a criação biográfica-literária de Clarice Lispector**. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1974.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 1995.

PACHECO, Keli. **Lima Barreto e Roberto Arlt: a comunidade em exílio**. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

PÁSCOA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/pascoa>>. Acesso em: 30 nov. 2019.

PELBART, Peter Pal. **Vertigem por um fio: Políticas da Subjetividade Contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector – uma poética do olhar**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

SÁ, Olga. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: Editora Annablume, 1999.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Helivania Sardinha dos. **Biologianet: Salamandra**. Disponível em: <<https://www.biologianet.com/zoologia/salamandra.htm>>. Acesso em 20 de janeiro de 2020.

SKEIKA, Jhony. **Ecossistemas de Esquizolingüística em Clarice Lispector e Antonin Artaud**. 2017. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários). Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2017.

SKEIKA, Jhony; OLIVEIRA, Silvana. Ecossistemas de uma linguagem (escrita) esquizofrênica em *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 36, n. 1, p. 11-21, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.5212/uniletras.v36i1.6544>>. Acesso em: 26 fev. 2020.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SANTOS, Adilson dos. A tragédia grega: um estudo teórico. **Revista Investigações**, Recife, v. 18, n. 1, p. 41-67, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

SILVA, Odalice de Castro. Os contos clariceanos e suas cadeias de seda. In: **O Povo** (VestLetras). Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2000.

XAVIER, Elodia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998.