

FALÊNCIA E ÊXTASE - A CRISE COMO ESCRITURA EM CLARICE LISPECTOR

RUIN AND BLISS: CRISIS AS WRITING IN CLARICE LISPECTOR

Ana Maria Vasconcelos Martins de CASTRO¹

RESUMO: Há, na escrita de Clarice Lispector, um movimento incessante de crise do corpo e da linguagem que, acreditamos, produz um aumento de forças, e por isso mesmo uma necessidade incessante de reajuste de foco para captar a realidade, não importando o quão ordinária é a coisa em si, mas o quão extraordinário é o afeto decorrente do encontro. E se, em Clarice, “contar é um esforço”, como afirma Roberto Corrêa dos Santos, entendemos que a falibilidade da tentativa de dizer vai encontrar seu avesso no processo desejante de perguntar, como apontará um texto de “Fundo de gaveta”, intitulado “Como se chama?": “O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? E este é o nome.” Pretendemos, assim, mapear o jogo entre falência e êxtase na crise da escritura clariceana.

PALAVRAS-CHAVE: Crise. Êxtase. Clarice Lispector.

ABSTRACT: There is, in Clarice Lispector’s writing, an incessant movement of crisis (that affects both body and language) which, we believe, produces an increase in forces, and therefore an incessant need to readjust focus to grasp reality, no matter how ordinary it is the thing itself, but how extraordinary is the affection resulting from the encounter. We understand that the fallibility of the attempt to *tell* will find its reverse in the desiring process to *ask*, as we read on a text called “Como se chama?": “The only way to call something is to ask: what’s the name? Until today I only managed to name with the question itself. What is the name? And this is the name.” We intend, therefore, to map the balance between fallibility and bliss in the crisis of Clarice’s writing.

KEYWORDS: Crisis. Bliss. Clarice Lispector.

Introdução: crise como produção

Faremos neste estudo um recorte sobre dois dos pontos mais fundamentais da escrita clariceana: falência e êxtase. Ou melhor: a experiência de êxtase que arrebatava as personagens, isso que parte da crítica denomina *epifania*, e a inevitável falência da linguagem ao tentar dar conta das peculiaridades desse processo. É dessa crise entre sensação e linguagem que se alimenta a sua escritura.

Escolho *escritura* porque esse é o termo que diz do texto que não cessa. Constructo inacabado – portanto movente –, oferece-se ao leitor sempre num

1. Doutoranda em Teoria e História Literária (Unicamp) e professora substituta do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: anamvmc@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8858-8467.

gesto de verdadeira conquista, porque sabe que só é capaz de tecer sua permanência a partir desse enlace, ou seja, do ato mesmo da leitura. A sedução do texto é seu modo de não morrer. E se é o leitor o lugar no qual a escritura persiste, colocamo-nos aqui diante das narrativas de Clarice para que também nós sejamos parte de seu fluxo contínuo de criação e recriação – para que, portanto, também através de nós, elas continuem a ser escritas.

A “levíssima embriaguez” ou onde mora o milagre

“O que vai acontecer agora agora agora?”, pergunta-se, inquieta, a Joana ainda criança no primeiro capítulo de *Perto do coração selvagem*. A pergunta insistente prepara também o leitor para receber o que vai acontecer, mas, frustrando as expectativas, ao questionamento da menina segue-se um inquietante não-acontecimento:

E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende? Afastou o pensamento difícil distraindo-se com um movimento do pé descalço no assoalho de madeira poeirento. Esfregou o pé espiando de trás para o pai, aguardando seu olhar impaciente e nervoso. Nada veio porém. Nada. (LISPECTOR, 1980, p. 5).

A menina, posta em estado de alerta, espera algo do mundo, que, por sua vez, em resposta, não lhe concede nada. Talvez ela ainda não saiba, como descobrirão as personagens de “Por não estarem distraídos” (pequeno texto publicado inicialmente em *A legião estrangeira*, na parte denominada “Fundo de gaveta”²), que efetivamente nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer:

Havia a levíssima embriaguez de andarem juntos, a alegria como quando se sente a garganta um pouco seca e se vê que por admiração se estava de boca entreaberta: eles respiravam de antemão o ar que estava à frente, e ter esta sede era a própria água deles. (...) Como eles admiravam estarem juntos! Até que tudo se transformou em não. Tudo se transformou em não quando eles quiseram essa mesma alegria deles. Então a grande dança dos erros. (...) Tudo só porque tinham prestado atenção, só porque não estavam bastante distraídos. (LISPECTOR, 1964, p. 132).

2. Utilizaremos aqui a primeira edição de *A legião estrangeira*, de 1964, na qual o texto “Por não estarem distraídos” aparece junto a outros textos diversos numa segunda parte nomeada de “Fundo de gaveta”. Em edições posteriores essa segunda parte foi inteiramente suprimida e seus textos passaram a ser publicados, a partir de 1978, num livro intitulado *Para não esquecer*.

“O que salva é ler ‘distraidamente’” (LISPECTOR, 1964, p. 143), diz Clarice em outro pequeno texto de “Fundo de gaveta”, chamado “A pesca milagrosa”. A frase aparecerá novamente anos depois em *Água viva*, repetição que demonstra como a questão da desatenção às coisas se mantém cara para a autora. Em “Por não estarem distraídos”, a distinção entre os estados de levíssima embriaguez e de atenção aparece como fundamental para a apreensão do mundo. É preciso algum grau de afrouxamento do rigor racional para que haja justamente um aguçamento das potências do sujeito. Se a abertura interpretativa não basta é porque a variação dos pontos onde a atenção bate ou pode bater não apenas não tem como dar conta do acontecimento, mas, ainda mais grave, é precisamente ela, como atitude, o que deve ser contornado. Daí que, em “Por não estarem distraídos” (e na narrativa clariceana como um todo), é a própria atenção o vilão.

Tenhamos em mente, nesse momento, a noção de alegria e tristeza tal como a compreende Spinoza, isto é, como passagem: dizemos que nos elevamos quando passamos de uma potência de agir e pensar para uma superior (alegria), e que caímos quando passamos a uma inferior (tristeza). O que está em jogo é a intensidade e a direção de um afeto, que, ao nos atingir, acarreta um ganho ou uma perda de nossa própria amplitude existencial; uma maior ou menor folga de espírito para pensar e agir, para escapar à estupidez. Isso parece ser precioso também para Clarice Lispector: que um acontecimento tenha, sobretudo, um inegável potencial afetivo cuja elevação correspondente faça suas personagens ampliarem o volume de tudo aquilo a que não estão mais subordinados, e que essa ampliação não seja um estado, mas algo como uma passagem, uma obscura alteração nos seus graus, conquanto dotada de uma trágica instabilidade. Perguntamo-nos então se a noção de revelação, êxtase, milagre (ou pequenos milagres) em Clarice não devesse justamente desse aumento das forças – da *alegria* spinozista – que insufla suas personagens. É mesmo do excesso das coisas em si no rompimento da sua ordinariedade dentro do banal, é da potência da personagem, da sua capacidade de apreensão dessas mesmas coisas – é do extático, enfim, que trata a escrita de Clarice.

Desejo e rasura

Compreendemos a tessitura da narrativa de Clarice como uma busca. Roberto Corrêa dos Santos, em seu livro sobre, como ele chama, a pós-filosofia de Clarice Lispector (uma vez que ele, assim como Eduardo Viveiros de Castro e outros autores, consideram a produção de Clarice como uma escrita limítrofe à

filosofia, paralelo que também nos interessa neste estudo), acusa justamente esse movimento como intrínseco à sua narrativa:

A narração dos fatos mostra-se quase sempre em ruína, quase sempre em rasura pela interferência de uma expressão cuja materialidade se produz pelo movimento – pela pulsação – das palavras, a acumularem-se umas sobre as outras, em uma forma e em uma ordem próximas às da espiral. Aquilo que na narração modelar de romances e contos funciona como o elemento que auxilia o andamento do texto (o ato de contar) deixa-se na arte de Clarice sucumbir pela força da linguagem que se vai formando, nascendo à nossa vista. Anda, para, recua, avança. Retoma. O contar é um esforço; o fato, um impedimento, um controle e uma motivação. O contador das histórias só se dá a ver sob a névoa – espessa – do ensaio, da preparação permanente, da procura e da pergunta, entregues à naturalidade e ao perigo do não saber. Nesse estado, no entanto, indagará sempre o que é isso que se vai criando ao deixar a mão, a escrita, entrar em movimento. Tudo, mesmo a dureza dos acontecimentos, serve para que a linguagem não cesse de proliferar, de criar seus acúmulos, de formar imensos borrões e círculos, como se a mão, por não pesar, riscasse a esmo. (SANTOS, 2012, p. 39-40).

O contar é um esforço, e um esforço vital. É uma procura, um desejo. Santos fala mesmo em rasura. Entendemos que esse gesto atua como um ajuste incessante de foco, como uma busca pela “verdade”, se entendermos verdade não como origem, mas como produção. Nietzsche aproxima “verdade” de “vontade de potência” no aforismo 280 de *Vontade de potência*:

A “verdade” não é, conseqüentemente, algo que exista e que devemos encontrar e descobrir – mas algo que é preciso criar, que dá seu nome a uma *operação* melhor ainda, à vontade de alcançar uma vitória, vontade que, por si mesma, é sem finalidade: introduzir a verdade é um *processus in infinitum*, uma determinação ativa – e não a manifestação na consciência de algo que seja em si fixo e determinado. É uma palavra para a “vontade de potência”. (NIETZSCHE, 2011).

É mesmo essa operação essencialmente questionadora o que encontramos na narrativa clariceana. Não é por acaso que tudo se transforma em pergunta nos seus livros. A rasura, ou o ajuste de foco em busca de uma verdade, não é senão um produto (ou mesmo imagem) do desejo. A experiência extática que arrebatava a personagem Joana na sua busca pela verdade, esta sendo também um *processus in infinitum*, aproxima-se da noção de vontade de potência. Vejamos um exemplo:

Joana sorria, mas não podia evitar que o sofrimento começasse a lhe palpitar em todo o corpo, como uma sede amarga. Mais que sofrimento, um desejo de amor crescendo e dominando-a. Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento. Ela nascera, ela morreria, a terra... Veloz, profunda a sensação: um mergulho cego numa cor — vermelha, serena e larga como um campo. A mesma consciência violenta e instantânea que a assaltava às vezes nos grandes instantes de amor, como a um afogado que vê pela última vez.

— Meu... — começou baixo.

Mas tudo o que ela pudesse dizer não bastava. Ela estava vivendo, vivendo. Espiou-o. Como ele dormia, como existia. Nunca o sentira tanto. (LISPECTOR, 1980, p.102).

Diante de Otávio, Joana sente algo – o quê? Um sofrimento. Não, não é bem isso. Rasuremos. Um desejo de amor. Um desejo de amor crescente. O êxtase cresce, transborda, arrebatada o corpo – leve turbilhão, vertigem –, que quase não suporta. Mas suporta – e aqui nos voltamos para a célebre pergunta de Spinoza, que pode o corpo? E então o milagre, a consciência do mundo, de sua própria vida. Da própria eternidade. Diríamos: da verdade. E a sensação é extrema, tão potente que beira a morte, como um afogado que se vê pela última vez. É o milagre do instante, de todas as coisas cabendo dentro deste instante. Aqui cabe lembrar que, para Bergson, existe apenas uma modalidade temporal, o tempo percebido: “o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior” (BERGSON, 2006, p. 51). A sensação de arrebatamento de Joana é tamanha que o balbucio “Meu...” sequer se concretiza em fala, porque a produção de sentido aqui é de outra ordem, diversa de nomear, diversa da atenção: é uma produção desejante.

Alegria, duração e devir

“*Perto do coração selvagem* é um pouco um ‘Spinoza aplicado’”, afirma João Camillo Penna (2010, p. 76-77) em seu estudo “O nu de Clarice Lispector”. Sem chegar a tanto, entendemos que a leitura da autora à luz de Spinoza pode sim ser acertada – ou adequada, para usarmos um termo spinozista –, não pelo fato de Otávio citar o filósofo ao longo do romance, embora esse não seja um dado que nos escape, mas porque parece pertinente entender o terceiro gênero do co-

nhecimento como o modo mesmo de apreensão da realidade das personagens clariceanas. Dirá Spinoza: “O esforço supremo da mente e sua virtude suprema consistem em compreender as coisas através do terceiro gênero do conhecimento” (Ética, Parte V, proposição 25). E se “contar é um esforço” (SANTOS, 2012, p. 39), em Clarice vemos esse esforço supremo como um *processus in infinitum*, em seu mais alto grau de desejo. Mais a frente, dirá ainda Spinoza: “Desse terceiro gênero do conhecimento provém a maior satisfação da mente que pode existir” (Ética, Parte V, proposição 27), estado de potência no seu mais alto grau que não está distante de uma experiência de êxtase.

Ao comentar a alegria e a tristeza em Spinoza, Deleuze diz: “a tristeza será toda paixão, não importa qual, que envolva uma diminuição de minha potência de agir, e a alegria será toda paixão envolvendo um aumento de minha potência de agir.” (DELEUZE, 2009, p. 27). Essa potência de agir nos interessa especialmente pela ausência de hierarquia entre corpo e mente. A *Ética* de Spinoza diz: “Se uma coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de agir de nosso corpo, a ideia dessa coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de pensar de nossa mente” (Ética, Parte III, proposição 11). Em Spinoza, portanto, a alegria aumenta as potências do corpo e, simultaneamente, da própria apreensão da realidade. Este ponto nos interessa ao falar sobre as personagens de Clarice porque o êxtase não se dá fora ou para além do corpo; ao contrário, é também na fisicalidade que essa sensação é experimentada.

Em *Perto do coração selvagem*, no capítulo intitulado “Alegrias de Joana”, a palavra “liberdade” é usada como tentativa de captar essa sensação sem nome: “a liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos.” (LISPECTOR, 1980, p. 27). Não é, portanto, pela via da razão, mas pela via da afecção, que emerge a sensação extática. Rompendo as barreiras pragmáticas da racionalidade, o êxtase irrompe esfacelando também as barreiras temporais: recorrentemente as personagens são inundadas por uma sensação de eternidade:

[a liberdade que às vezes sentia era] o estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade. O próprio pensamento adquiria uma qualidade de eternidade. Aprofundava-se magicamente e alargava-se, sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também. (LISPECTOR, 1980, p. 27).

Para entender essa qualidade de eternidade, esse alargamento sem dimensões, ultrapassando conteúdo e forma, recorreremos ao conceito bergsoniano de *duração*:

O que é essa continuidade? A de um escoamento ou de uma passagem, mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam a si mesmos, uma vez que *o escoamento não implica uma coisa que se escoar* e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração. (BERGSON, 2006, p. 51 [grifo nosso]).

Bergson fala de constante movimento: não há estado senão artificialmente. Se entendemos o tempo como um movimento subjetivo, e a memória como gatilho de recuperação das experiências por excelência, o fluxo de consciência clariceano emerge como a modalidade narrativa necessária. Deparamo-nos com o escoamento das coisas mais do que a coisa em si, ou mesmo o estado de coisas. Deparamo-nos, portanto, com o devir. Para Deleuze:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta “o que você devém?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8).

Insuflada de potência, de alegria, a personagem de Clarice dura numa experiência de eternidade, devém o avesso de forma e conteúdo: “Eternidade é o não ser, a morte é a imortalidade” (LISPECTOR, 1980, p. 148). Clarice esgarça o eu e a linguagem buscando chegar ao máximo da experiência do êxtase – alargado agora num não ser – e ainda isso se passa (porque não poderia ser diferente) no corpo, que, na narrativa da autora, não conhece limites – é, portanto, um corpo rasurado, assim como a própria linguagem. “Entre o risco de deixar um corpo exprimir-se e o risco de ser literatura, Clarice escolhe o primeiro” (SANTOS, 2012, p. 34).

Epifania e êxtase

Falávamos sobre a levíssima embriaguez como uma elevação da potência. Mais claramente direcionado ao jogo singular da atividade e interpretação propriamente literárias, a mesma ideia que põe os termos *atenção* e *distração* numa oposição inusitada, retorna, ainda em “Fundo de Gaveta”, na nota intitulada “A pesca milagrosa”:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler “distraidamente”. (LISPECTOR, 1964, p. 143).

Assim, Clarice parece salientar o êxito incerto dessa pescaria, dessa interpretação, dada a sua tramitação por fora de qualquer suporte estável ou técnica garantidora. É que o acontecimento é da ordem do milagre. Daí porque, em “Por não estarem distraídos”, quando tudo “se transforma em não”, toda tentativa não realiza mais do que “a grande dança dos erros. O cerimonial das palavras descertadas.” (LISPECTOR, 1964, p. 132).

Estamos tentando, assim, galgar a ideia de singularidade. Singularidade da experiência extática, portanto da desorganização do real em face ao que se convencionou chamar epifania. O termo é definido por Affonso Romano de Sant’Anna do seguinte modo:

Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem. Ainda mais especificamente em literatura, a epifania é uma obra ou parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação.” (SANT’ANNA, 1974, p. 187).

João Camillo Penna problematiza a questão, afirmando: “Clarice não fala em epifanias (...). Tudo o que se convencionou chamar de ‘epifanias’ no primeiro romance são desdobramentos de uma única experiência: a revelação da unicidade das coisas.” (PENNA, 2010, p. 74-75). A própria busca da crítica por nomear essa experiência de êxtase, central em toda a obra de Clarice, é uma prova do seu caráter de singularidade. Talvez aí resida a preciosidade do instante, do instante-já, como ela defina em *Água viva*: no perigo quase mortal da revelação. Benedito Nunes comenta esse processo em *O drama da linguagem*:

[...] as coisas exercem uma fascinação contínua sobre os personagens de Clarice Lispector, insinuando-se à experiência interna em momentos de pausa contemplativa, que propor-

cionam, independentemente do entendimento verbal e discursivo, um saber imediato arraigado à percepção em estado bruto. (NUNES, 1995, p. 123).

Gostaríamos de problematizar o que Nunes aponta como “pausa contemplativa”: acreditamos que, mais do que a passividade que talvez esteja semanticamente implícita no termo usado pelo crítico – ou mesmo a ideia de pausa que vai explícita na citação –, as personagens respondam à violência existencial dos acontecimentos com algo mais do que puro choque e recepção do acontecimento. Nossa hipótese é de que a distração é efetivamente um ganho de forças, um desejo posto em ato, uma duração, não uma pausa ou uma contemplação meramente receptiva. No início de *Perto do coração selvagem*, lemos:

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para reventar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade. (LISPECTOR, 1980, p. 8).

Nenhuma paz há nesta vitalidade desconcertante, *pronta para reventar*. A violência é o devir desejante inquietando ativamente Joana, que reflete sobre o prazer experimentado pelo mal. O que pode seu corpo?

Após a experiência de êxtase, as personagens tampouco retornam a um estado de quietude. O movimento incessante da narrativa guarda ainda um segundo estranhamento, a dolorosa e desnorteada volta da personagem depois de quase – e o quase é aqui palavra-chave – tocar o mistério. O caso clássico e talvez mais emblemático seja o de *A paixão segundo G.H.*, cuja protagonista experimenta uma sensação de revelação profunda ao sentir o gosto da barata – e sofre de uma completa desordenação ao retornar desta experiência. À desordem se segue uma reordenação das configurações daquela realidade, e nada se mantém numa tal inalterabilidade depois de G. H. experimentar o gosto da barata.

“Sofremos por ter tão pouca fome, embora nossa pequena fome já dê para sentirmos uma profunda falta do prazer que teríamos se fôssemos de fome maior” (LISPECTOR, 1997, p. 180), diz-nos G. H. Algo semelhante se passa com Joana. Voltando a *Perto do coração selvagem*, a protagonista do romance subitamente se recorda de ter visto um homem comendo com volúpia um pedaço de carne quase crua. O assombro da experiência rememorada provoca um total rearranjo da sua realidade, como lemos nesta passagem:

Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta — não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral —, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremeceu arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força. Não se sentia capaz de comer como ele, era naturalmente sóbria, mas a demonstração a perturbava. Emocionava-a também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo. Como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha. Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações. Talvez apenas alguns goles... (LISPECTOR, 1980, p. 9-10).

A sede profunda e velha, subitamente descoberta ao *ver a sede do outro*, é como que o sofrimento dos possuidores de pouca fome ante a falta da *fome maior*. É a ânsia pelo desejo em estado bruto – e entendemos desejo aqui não exatamente no sentido psicanalítico de *falta*³, mas como algo mais próximo de produção. “Desejo: quem (...) gostaria de chamar isso de ‘falta’? Nietzsche o chamava Vontade de potência. Podemos chamá-lo de outro modo. Por exemplo, graça.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 106-107). Graça, alegria, aumento de potência: entendemos que há mesmo uma produção desta fome maior na narrativa de Clarice Lispector, por isso o movimento incessante de rasura e de rearranjo do estado de coisas – por isso o movimento incessante de busca.

Ainda notamos em Joana uma recusa da bondade, vista, em última instância, como diminuidora de potência, como fraqueza: “A certeza de que dou para o mal’, pensava Joana” (LISPECTOR, 1980, p. 8). No aforismo 150 da *Vontade de potência*, Nietzsche afirma que a potência implica a supressão da bondade:

Partamos da experiência que temos de todas as vezes em que um homem se elevou bem acima da medida humana, e veremos que todo grau superior de potência implica a liberdade em face do

3. Em “Cinco proposições sobre a psicanálise”, Deleuze diz: “Para a psicanálise, pode-se dizer que há sempre desejos demais. Para nós, ao contrário, não há nunca desejos o bastante.” (DELEUZE, 2006, p. 345). Parece-nos um modo interessante de compreender o *sofrimento por ter tão pouca fome* de que fala Clarice.

bem e do mal, como também em face do “verdadeiro” e do “falso”, e não pode aquilatar o que exige a bondade: o mesmo se dá com qualquer grau superior de sabedoria – a bondade é aí suprimida, como também a veracidade, a justiça, a virtude e outras veleidades de valores populares. (NIETZSCHE, 2011).

A liberdade em face do bem e do mal de que fala Nietzsche parece presente na narrativa de Clarice: o problema vivenciado pela personagem – por Joana, no caso, mas o mesmo acontece em personagens de outras obras – não é de ordem moral, mas da ordem das forças, da própria potência. Joana não acusa moralmente o homem flagrado na violência de seu ato de comer a carne quase crua – não é sequer este o caso. Ela “sabia que o homem era uma força”, e experimenta, entre fascínio e repugnância, a força vital que a afeta ao sofrer o impacto de simplesmente *ver* – ou lembrar, neste caso – o acontecimento.

Ainda sobre a *graça*, ou melhor, sobre o estado de graça, é interessante o comentário de João Camillo Penna sobre *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (e neste trecho o crítico faz referência justamente ao trecho do livro a que chama de “estado de graça”):

Chegamos ao nó ético da experiência: o estado de graça é apenas uma “abertura” para “uma espécie de calmo paraíso”, não uma “entrada”, e, sobretudo, não permite que permaneçamos nele: não “dá direito de se comer os frutos dos seus pomares”. No estado de graça redime-se a “condição humana”, mas ao mesmo tempo revelam-se os limites dessa condição, ela que é, na verdade, o próprio limite. A plenitude apresentada contém portanto a apresentação do limite: a graça revela o seu contrário, a “pobreza implorante” da condição humana. De modo que o resultado é o contrário do egoísmo, da inconsciência animal, do vício, do ensimesmamento em um idioma individual. Aprende-se a “amar mais, a perdoar mais, a esperar mais”. (PENNA, 2010, p. 82).

E, talvez, completariamos nós, aprende-se a desejar mais. Dizíamos que o aumento da potência caminha junto de um aumento do conhecimento. Ora, a *revelação* das personagens de Clarice Lispector chega a um nível extremo de violento e estranho flagra de si mesmas. Vejamos como reage Joana ao ouvir a tia a chamar de víbora a primeira vez:

As mãos de Joana se mexeram independentes da sua vontade. Observou-as vagamente curiosa e esqueceu-as logo depois. O teto era branco, o teto era branco. Até seus ombros, que ela sempre considerara tão distantes de si mesma, palpitavam vivos,

trêmulos. *Quem era ela? A víbora.* Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuía de um ardor pouco comum, misturado a certa *alegria*, sombria e violenta. *Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte.* E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. *Nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer...* Podiam-se parar os acontecimentos e bater vazia como os segundos do relógio. Permaneceu oca por uns instantes, *vigiando-se atenta, perscrutando a volta da dor.* Não, não a queria! E como para deter-se, cheia de fogo, *esbofeteou o próprio rosto.* (LISPECTOR, 1980, p. 34-35).

A violência da descoberta é tamanha que desemboca na violência física de Joana contra si mesma, ao bater nesse eu subitamente descoberto. Acompanhamos portanto uma cisão entre o eu pré-acontecimento e o eu pós-acontecimento, em meio ao qual há uma suspensão existencial, e, em seguida, uma retomada, um choque de desestrutura e rearranjo, culminando no soco na própria face – movimento nada pacífico de rasura e êxtase de Joana.

Considerações finais: palavra pouca e excessiva

Há, em Clarice, uma angústia por tentar alcançar a coisa e, necessariamente, falhar nesse processo. Mas acreditamos que nesta busca haja um aumento de forças, e por isso mesmo uma necessidade incessante de ajuste de foco para captar, beber a realidade e espantar-se com ela, não sendo importante o quão ordinária é a coisa em si, mas o quão extraordinário é o afeto decorrente do encontro.

No entanto, nomear segue falho – é a atenção de que falávamos no início –, e não dá conta do acontecimento. Em *A legião estrangeira*, no conto “A mensagem”, Clarice Lispector narra dois personagens que “tinham repugnância por palavras, sobretudo quando uma palavra – como poesia – era tão esperta que quase exprimia, e aí então é que mostrava mesmo como exprimia pouco. (...) Poesia? Oh, como eles a detestavam.” (LISPECTOR, 1964, p.39). Detestar a palavra “poesia” é detestar a nomeação, porque, eles sabem, aí é que se perde a poesia em si, ou mesmo o afeto poético.

Voltemos ao texto “Por não estarem distraídos”: “Então a grande dança dos erros (...). Tudo porque quiseram dar um nome” (LISPECTOR, 1964, p. 132). O dolorido e necessariamente falido processo de nomear vai encontrar seu avesso no processo desejante de *perguntar*, como apontará outro texto de “Fundo de gaveta”, intitulado “Como se chama?”:

Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto – como se chama o que sinto? Uma pessoa de quem não se gosta mais e que não gosta mais da gente – como se chama esta mágoa e este rancor? Estar ocupado, e de repente parar por ter sido tomado por uma desocupação beata, milagrosa, sorridente e idiota – como se chama o que se sentiu? O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? E este é o nome. (LISPECTOR, 1964, p. 139-140).

Diante do acontecimento, a palavra é simultaneamente pouca e excessiva – porque sempre inadequada, não alcança, não pode alcançar. Mas tentamos – desejamos –, e nesta tentativa talvez more o milagre. E, se é esse o único modo de chamar, perguntemos.

Referências

- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Trad. Bento Prado de Almeida Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)*. Trad. Emanuel Angelo da Rocha Fragoso, Francisca Evilene Barbosa de Castro, Hélio Rabello Cardoso Júnior, Jefferson Alves de Aquino. Fortaleza: EdUECE, 2009.
- _____. “Cinco proposições sobre a psicanálise”. In: *A ilha deserta e outros textos*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 345-352.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coord. Benedito Nunes. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.
- _____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- PENNA, João Camillo. “O nu de Clarice Lispector”. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. Vol. 12, nº 1. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, jun de 2010. p. 68-96
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Na cavidade do rochedo: a pós-filosofia de Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Trad: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.