

# A antiliteratura da coisa: vidência e sensação em Clarice Lispector

*The antiliterature of the thing: the clairvoyance and the sensation*

*Pamela Zacharias\**

## RESUMO

Este artigo apresenta uma leitura dos textos de Clarice Lispector “Perdoando Deus” e “O relatório da coisa” a partir de alguns conceitos de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, buscando aproximar o estado epifânico das personagens clariceanas do processo de visão da personagem-vidente e demonstrar como blocos sensoriais aparecem na literatura da escritora. A partir do encontro com “coisas reveladoras”, as personagens despertam para um estado apurado de percepção que lhes deixa em contato com a sensação pura, não mediada, que seria a “coisa em si”. Através de um processo que Deleuze e Guattari chamam de “torção da língua”, a escritora subverte estruturas sintáticas e semânticas, dando a ver o invisível, fazendo da linguagem uma ferramenta do não-dito que traz à tona o acontecimento.

211

Palavras-chave: Clarice Lispector; Gilles Deleuze; personagem-vidente.

\* Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas, possui mestrado e doutorado em Educação pela mesma instituição e realizou estágio de doutorado em Filosofia na Université Paris Nanterre.

This paper presents a analysis of Clarice Lispector's narratives "Perdoando Deus" and "O relatório da coisa" from some concepts of Gilles Deleuze and Félix Guattari, seeking to approach the epiphanic state of the claricean characters from the process of vision of the visionary. This paper also seeks to demonstrate how sensation's blocs appear in the Lispector's literature. From the encounter with «revealing things» the characters wake up for a deep state of perception that leaves them in contact with the pure sensation that would be the "thing in itself." Through a process that distort the language, the writer subverts syntactic and semantic structures, making the invisible visible, using language as an instrument of the unsaid, an instrument that shows the happening.

Keywords: Clarice Lispector; Gilles Deleuze; visionary.

“Esta é a coisa mais difícil de uma pessoa entender.

Insista. Não desanime. Parecerá óbvio.

Mas é extremamente difícil de se saber dela.”<sup>1</sup>

213

**Q**uando pensamos nas coisas que povoam o universo literário de Clarice Lispector, como nos convida a fazer a chamada para o número temático desta revista, inúmeros elementos nos vêm à mente. Pessoas, animais, objetos, plantas. De rosas a ratos mortos, de cegos mascando chicles ao cachorro ruivo ou à estátua da fonte<sup>2</sup>. Seres animados, inanimados, participantes de um encontro fortuito, cuja função nos textos de Clarice é fundamental, pois desencadeiam o processo de suas personagens reconhecido como epifania.

Porém, para além das coisas de Clarice, parece haver em sua escrita algo mais notável e substancial: uma busca, uma angústia. Não pelas coisas, mas pela coisa em si. Uma tentativa de que palavras possam dar a ver o invisível, dizer o indizível; que possam transmitir ao leitor essa captura que sofrem suas personagens quando adentram nesse estado de percepção sensível, mais apurado, mais intenso.

Este artigo, amparado em discussões que Gilles Deleuze e Félix Guattari tecem a respeito das artes, dentre elas a literatura, analisa de que forma essa “coisa”, que Clarice tanto deseja dar a ver, emerge e materializa-se em seus escritos. Propõe a leitura de que o encontro com as coisas que levam as personagens a esse momento

1 LISPECTOR, 1999, p. 57.

2 Referências aos contos: “Perdoando Deus”, “Amor”, “Tentação”, e “O primeiro beijo” respectivamente.

epifânico, na verdade, desperta nelas um estado de vidência, que possibilita ascender ao texto literário as percepções e as sensações vividas.

Entendemos, então, que há coisas que povoam o universo literário de Clarice Lispector, agentes de um encontro fortuito, que acontece de forma inesperada e desestabilizam as personagens, tirando-as de um certo automatismo confortável em que se encontravam e lançando-as a um estado caótico, de sensações informes. E há, também, esse turbilhão sensorial, que não encontra palavras para ser expressado e que recorrentemente é nomeado nos textos da escritora como “coisa”.

Essa coisa, por vezes, parece tratar-se de um potente desejo vital que, até o momento do encontro que o desperta, estava mascarado, escondido atrás de uma vida programática, artificial, que determinaria o que é e o que não é permitido às personagens. Elas, majoritariamente femininas, escondem seus mais profundos desejos para viverem uma vida convencional, normalmente de dedicação aos outros: marido, filhos, família, sociedade. Até que são despertadas por meio de um encontro e entram em um estado caótico em que o impulso vital mascarado vem à tona com toda força, entrando em conflito com a estrutura na qual até então se encontravam.

Mais que sujeitos epifânicos, são personagens limiares, iniciantes da limiaridade do rito – existência separada da estrutura que, em última instância, é reforçada. O momento limiar se converte em *locus* específico: tempo e espaço se relativizam (um ou outro, um no outro). Estado de exceção: na crise do indivíduo e ao mesmo tempo impossibilidade de mudança da estrutura. Eles estão fora, não se pode enquadrá-los porque põem em risco as categorias.

(CURI, 2001, p. 234)

Como exemplo desse processo, o conto “Perdoando Deus”<sup>3</sup> será analisado, para ilustrar um encontro fortuito (no caso o da narradora-personagem com um rato morto) e a maneira como isso a desestrutura, tirando-a de uma rota definida e levando-a ao desconhecido. A satisfação da mulher que caminhava pela Avenida de Copacabana tomada por um sentimento de amor por todos e por Deus, uma satisfação convertida em um sentimento de ser a mãe de Deus rompe-se no encontro com o rato morto, objeto de medo da personagem, e a leva a um estado de vidência que a faz ver o que não queria.

Essa visão, que coloca essa e demais personagens do universo clariceano em crise, torna-as sujeitos do fora, de um não-lugar, alcança algo que não possui representação direta no mundo em que conheciam e que parece, dessa forma, indizível, que parece não alcançar representação direta nas palavras. Ao mesmo tempo, como propõem Deleuze e Guattari, seria função da literatura romper com essas estruturas e dar a ver essa sensação sem nome. Para os autores, a função da literatura seria, justamente, a de: “tentar liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto”<sup>4</sup>. Liberar a vida é dar a ver sensações

3 LISPECTOR, 1999, p. 311

4 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 222.

puras, libertas de cadeias representacionais que correspondem a modos de ser, agir, comportar-se. Esse parece ter sido um grande empenho da literatura de Clarice Lispector. Uma busca por representar essa coisa que não se representa, por expressá-la de alguma maneira:

Em algum ponto deve estar havendo um erro: é que ao escrever, por mais que me expresse, tenho a sensação de nunca na verdade ter-me expressado. A tal ponto isso me desola que me parece, agora, ter passado a me concentrar mais em querer me expressar do que na expressão ela mesma. (LISPECTOR, 1999, p. 254)

Para Deleuze e Guattari, essa expressão só é possível caso o escritor “torça a língua”. É preciso, segundo os autores, subverter a palavra e a sintaxe: “A expressão deve despedaçar as formas, marcar as rupturas e as ramificações novas. Estando despedaçada uma forma, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas”<sup>5</sup>. Apenas assim podem se erguer na própria língua os blocos sensoriais e os perceptos, fragmentos dessa percepção profunda: “Os perceptos podem ser telescópios ou microscópios, dão aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir.”<sup>6</sup>

Clarice alcança tal feito muitas vezes, em um processo de escrita no qual suas personagens tornam-se visíveis e dão a ver perceptos dessa percepção vivida. O que não pode ser dito ou nomeado, aparece então no não-dito, na subversão dos sentidos, na quebra da sintaxe, na desterritorialização dos gêneros. Em “O relatório da coisa”, texto que será analisado adiante, a tentativa de uma antiliteratura é um caminho para isso e se faz por meio de um relatório que não é um relatório e que faz do que não diz um meio de se dizer.

Nesse texto, a coisa sobre a qual se relata, um relógio, é, ao mesmo tempo, o possível agente de um encontro acontecimental, que poderia restaurar o desejo de vida da personagem, e é também o próprio acontecimento, a coisa sem nome, que apenas é. Dessa forma, “O relatório da coisa” se mostra potente para visualizarmos o papel das “coisas” na escrita de Clarice, além de como a “coisa em si” aparece nas rupturas e distorções que a autora promove na língua.

215

### **Encontro, processo de vidência e a sensação.**

“Coisas”, na literatura de Clarice Lispector, são agentes de um encontro, são dispositivos para o conhecido processo epifânico de suas personagens. Aproximando essa estratégia de construção literária da autora de alguns pensamentos de Deleuze e de Guattari, podemos entender esse encontro como um encontro intensivo<sup>7</sup>

5 DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 43.

6 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 222.

7 Na reconstrução conceitual deleuziana, o próprio encontro é pensado como conexão complexa, uma conexão que comporta linhas heterogêneas. Conforme o que se passa na multiplicidade das

e a epifania das personagens enquanto um estado de vidência que as leva a uma percepção mais apurada de suas próprias existências e também de seu entorno. Tomemos como exemplo o conto “Perdoando Deus”; nele, a coisa com a qual a personagem se encontra é um rato morto. Esse conto, assim como todos os demais escritos da autora, é bastante complexo e permite uma diversidade de leituras e interpretações. Contudo, aqui nos focaremos na potência do encontro fortuito, inesperado, e naquilo que ele desencadeia.

A protagonista do conto, narrado em primeira pessoa, passeia distraída pela Avenida Copacabana ou, como ela afirma, “via tudo, e à toa (...) com uma atenção sem esforço”<sup>8</sup>, e, com esse sentimento, ela foi tomada por algo até então desconhecido por si, por um amor maternal por Deus. Nesse estado, em que seu amor pelo divino extrapolava e era dirigido ao mundo todo, em que seu amor era “apenas livre”, o encontro inesperado se dá, em uma ruptura marcada por um acontecimento que chega sem aviso, na mudança de parágrafo:

E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão, encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo.

O meu medo desmesurado de ratos. (LISPECTOR, 1999, p. 312)

No momento em que a narradora quase pisa no rato, há um encontro intensivo<sup>9</sup>. Um encontro que a tira de sua zona de conforto, da despreocupação e leveza com a qual caminhava e a desestabiliza. O que a afeta rompe com o amor que sentia, o qual se torna insuficiente para lidar com o rato morto, ele transforma-se em uma vontade de vingar-se de Deus, porque, por fim, ela percebe-se incapaz

---

linhas, o próprio encontro varia: é marcado como extensivo, quando as diferenças empíricas são dadas a afecções e percepções que o pensamento representa por meio de categorias sobrepostas; mas ele pode ser marcado como encontro intensivo, quando “fluxos de intensidades” passam pelas linhas. Experimentados como vibrações de “corpos sem órgãos”, esses fluxos abrem afectos e perceptos, isto é, outros modos de sentir e perceber, e disparam no próprio pensar um “pensamento por demais intenso”, lançado num “trabalho rizomático” em meio a “percepção de coisas, de desejos”, em meio a “percepções moleculares”, “microfenômenos”, “micro-operações”... um “mundo de velocidades e de lentidões sem forma, sem sujeito, sem rosto”, mobilizado pelo “ziguezague de uma linha” ou pela “correia do chicote de um carroceiro em fúria’ (ORLANDI, 2014)

8 LISPECTOR, 1999, p. 311

9 Todo encontro ordinário, portanto, está exposto à possibilidade de uma reviravolta instantânea que pode projetar tudo para fora dos eixos. É como se a própria vida se sentisse abalada por esse vinco em que uma experiência ordinária é dobrada junto a outra, a extraordinária. Pressentimos que a efetiva complexidade da experiência dos encontros depende do que se passa nessa dobra, razão pela qual é preciso buscar sua explicitação. Cada um sente e exprime a seu modo essa ocorrência simultânea de linhas divergentes, a estranha dobradura na qual os juntados experimentam seu próprio vínculo como sendo aquilo que os lança num tempo fora dos eixos: o fantasma que aparece a Hamlet, revelando que mãe e tio assassinaram seu pai, é um lance complicando sua situação, a sensação de um eu rachado e de um tempo que não se reconcilia consigo mesmo. É o que diz a singular expressão de Shakespeare: “o tempo está fora dos gonzos” (ORLANDI, 2014)

de amar também o rato que faz parte do mundo. Isso, pois, como admitirá adiante, “fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente”<sup>10</sup>. Assim, as intensidades que percorrem a personagem a partir desse encontro a lança em um estado caótico, de desordem, que, no limite, a obriga encarar o que não queria. Ela se torna “um eu rachado e de um tempo que não se reconcilia consigo mesmo”. A imagem que a impacta a faz fechar os olhos, que não queriam mais ver, pois agora viam realmente. Nesse estado em que o encontro a lança, a personagem torna-se uma vidente.

A personagem-vidente é um termo cunhado por Gilles Deleuze em seu livro “Cinema 2: a imagem-tempo”<sup>11</sup>. Como é perceptível pela análise que o autor faz, a ideia de vidência está relacionada a uma percepção sensível apurada, algo que permite ao personagem perceber a intensidade por trás de um episódio mundano sem conseguir dela proteger-se e a recebendo de forma crua, sem mediações. Sua percepção é plena porque ele é tomado por forças que o fazem perceber “a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser ‘justificada’ como bem ou como mal...”<sup>12</sup>.

Em “Perdoando Deus”, Clarice brinca conosco, pois quando a narradora afirma “fui percebendo que estava percebendo as coisas”<sup>13</sup>, ela, na verdade, não estava, e é justamente no momento em que quase pisa no rato que esse autoengano fica claro. A percepção pura não faz parte do habitual, ou antes, daquilo com o que se pode lidar através das ferramentas até então disponíveis. Dessa forma, apenas após o encontro que a amedronta e a deixa “ericiada pelo terror de viver” é que sua percepção de fato se intensifica e a leva a perceber o que até então não era perceptível ou visível.

Ao pensar nos enredos cinematográficos, Deleuze nos mostra que, no estado de vidência, a personagem provoca uma quebra na narrativa. O encadeamento de ações e reações que norteiam o trajeto do filme não pode mais ocorrer, pois a personagem tomada por aquilo que percebe dá a ver a falta de sentido na estrutura que até então seguia. Ela se torna uma vidente, pois consegue enxergar não somente o que lhe opõe, mas também a ineficiência dos subterfúgios dispostos para que ela lide com essa opressão. Assim, a ausência de sentido dá-se também pela quebra da estrutura do filme que culmina em uma falta de reação por parte da personagem que não mais recorre a fórmulas clichês para lidar com o que a acomete e não prolonga em ação as percepções que tem da sua volta, permitindo que a sensação que essa percepção lhe causa, quer seja dor, alegria, melancolia, etc. apareça de forma mais potente e intensa, sem metáforas.

10 LISPECTOR, 1999, p. 313.

11 DELEUZE, 2007.

12 DELEUZE, 2007, p. 31.

13 LISPECTOR, 1999, p. 313.

Contudo, como dar a ver essa percepção e essa sensação? As artes teriam esse poder através de signos sensoriais puros: os perceptos e os afectos<sup>14</sup>, signos que podem materializar a percepção e a maneira como essa percepção afeta quem por ela é tomado. No cinema, isso ocorre através da visão da personagem-vidente, em signos puramente óticos e sonoros.

Porém, apesar da ideia de vidência ter sido desenvolvida de forma associada à personagem em seus estudos sobre cinema, Deleuze também a aborda, em conjunto com Guattari, ao tratar da filosofia e das artes de forma geral, pois, para os autores, uma percepção apurada atravessa o filósofo e o artista em seus processos de criação<sup>15</sup>. No caso da filosofia, o estado perceptivo apurado do filósofo permite que o não saber instaurado pela força violenta de um encontro lhe mobilize o pensamento, o qual se elaborará para a criação de um conceito. Nas artes, dentre elas a cinematográfica e a literária, a percepção e a sensação propriamente são os substratos da criação do artista, que as materializará em signos sensoriais.

Dessa forma, na concepção de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, a criação precisa necessariamente de um encontro fortuito, violento para acontecer, pois ela não se dá sozinha ou por meio da vontade daquele que deseja criar, mas por meio de acontecimentos que desestabilizam a zona de conforto que estamos acostumados a habitar. Existem estes encontros em que se reconhece aquilo com que se encontra sem grandes estranhezas ou dificuldades, mas existem também aqueles que se negam a serem resolvidos por meio de repertórios prontos e dados de antemão e que nos obrigam a reorganizar nossas forças na busca de poder elaborar o que se passou. Entram em jogo intensidades com as quais não sabemos lidar.

218

No que diz respeito à literatura, os autores afirmam que:

Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultanismo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 222.)

14 “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não mais são que sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (IDEM, Ibidem, p. 213)

15 DELEUZE e GUATTARI, 1992.

No trecho citado, percebemos que também as personagens literárias “ascendem a uma visão” e que dão a ver, no texto, perceptos dela. Há certa similaridade com a concepção de personagem-vidente desenvolvida nos estudos de Deleuze acerca do cinema. Contudo, quando tratamos da literatura, cuja materialidade é a própria língua, um código representacional que visa comunicar, a emersão de signos sensíveis parece quase uma impossibilidade. Como transmitir ao outro algo com tamanha subjetividade e diferenciação? Algo que não tem nome e que não encontra as palavras? É sem dúvida uma dificuldade que parece ter desafiado profundamente Clarice Lispector em sua escrita.

No livro “Água-viva”, por exemplo, a narradora afirma:

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu és. (LISPECTOR, 1999, p. 29.)

A reflexão expressa no trecho acima pela personagem de “Água-viva” é extremamente próxima àquela que desenvolvem Deleuze e Guattari em “O que é a filosofia?”. A sensação que precede o pensamento não se expressa por palavras. O pensamento, segundo os autores, luta para se formar, debate-se contra o caos em busca de uma forma que o expresse. A observação feita pela narradora acerca de sua pintura também parece corresponder à ideia de que as artes teriam o poder de expressar a própria sensação; o puro êxtase que não encontra nas palavras um representante.

219

Nesse sentido, a literatura lidaria com uma quase impossibilidade. Pois, ao constituir-se por um repertório de signos e significações relativamente estáveis, a língua, enquanto matéria-prima do escritor, poderia também ser seu encarceramento. Por isso, para Deleuze e Guattari, a arte literária precisa torcer a língua; precisa criar frestas, buracos, que promovam quebras no encadeamento linguístico, seja por meio de rupturas na estrutura, seja por meio de subversões de sentido. É preciso levar a língua ao movimento, desviando-a, deformando-a, desterritorializando-a.

No conto em questão, “Perdoando Deus”, após o encontro com o rato, a personagem-narradora inicia um processo de reflexão profunda, na tentativa de dizer o que a acomete, e na impossibilidade do dito:

... mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho,

pensei que amar é fácil. É porque eu não quis o amor solene, sem compreender que a solenidade ritualiza a incompreensão e a transforma em oferenda. E é também porque sempre fui de brigar muito, meu modo é brigando. É porque sempre tento chegar pelo meu modo. É porque ainda não sei ceder. É porque no fundo eu quero amar o que eu amaria – e não o que é. É porque ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele. (LISPECTOR, 1999, p. 313)

Percebemos a narradora tentando elaborar e dar forma ao que lhe aconteceu. O uso de reticências para iniciar o parágrafo pressuporia uma contiguidade de pensamento, há, contudo, uma quebra que frustra o leitor em suas expectativas, na medida em que no parágrafo anterior, a narradora anunciaava que iria revelar algo a respeito de Deus que estragaria a reputação do divino, em um ato de vingança contra ele. No entanto, o que ocorre em seguida é o início de uma autorreflexão, expondo suas próprias falhas, e não as de Deus, sobre o qual ela nada revela. Há uma tentativa, talvez, de entendimento do que havia se passado no encontro com o rato, encontro que revelara a fraude de seu amor. Porém esse entendimento não se expressa de fato, pois ao afirmar que ama um mundo que não é ele e que ela não é ela mesma, as coisas caracterizam-se pelo que não são e não pelo que seriam.

220

Esse recurso, o uso de um verbo de ligação sem predicativo: “eu quero amar o que eu amaria – e não o que é”, também é utilizado por Clarice em um texto que será analisado adiante, “O relatório da coisa”. Essa escolha pelo verbo “ser” ao invés do verbo “existir”, o qual poderia ser tomado como sinônimo de um dos sentidos que o anterior expressa, parece revelar uma ambiguidade proposital. O que existe, existe. Mas o que é, é alguma coisa. O que é? O verbo não encontra um predicativo. O que é, a coisa em si, essência pura, não encontra palavras.

A escrita de Clarice é (...) o resultado de um choque a partir do qual o Outro pode emergir. Nesse choque, o Outro parece circular e se moldar ao Mesmo, enquanto que o Mesmo se deforma para reaparecer desviado, estrangeiro. É próprio do Diverso retornar pelo avesso do avesso ancorado em cascadas de dobras literárias. Será que ele atingirá um dia seu objetivo? É a ruína, a morte. O Diverso renasce sempre posteriormente, de supetão, quando pela frente alguém lhe estende os braços. (LINS, 2004, p. 49)

Dessa forma, o processo de vidência se caracteriza por uma percepção apurada, que alcança, para além das significações já estruturadas, sensações ainda não elaboradas, elementos amórficos, sem nome, que causam bastante desestabilidade a quem os percebe.

Voltando à questão das coisas, como vimos, existem, na literatura de Clarice Lispector, essas coisas reveladoras, que rompem com o que é dado e levam as personagens a ver o que não é explícito. E esse, o não explícito, o não dado, seria a coisa em si. No texto, “O relatório da coisa”, há um tensionamento que se instaura em um jogo descriptivo que ora revela e ora omite o que é a coisa reveladora, agente do encontro, e o que é a coisa que se revela, sem nome.

Já em seu título, instaura-se uma subversão de significado que poderia ser lido como ironia. Um relatório, como se sabe, é um gênero que busca relatar de forma objetiva um processo ou um experimento. Relatar é falar sobre, é descrever algo com olhos de observador que destaca daquilo que vê características objetivas. “O relatório da coisa”, no entanto, trata-se de um texto que subverte gêneros discursivos, não sendo possível defini-lo enquanto um relatório tradicional, nem tampouco enquanto conto ou mesmo crônica. Há, porém, uma voz-narrativa no texto, em primeira pessoa, que aqui chamaremos de narradora. Não é o único exemplo que temos dessa artimanha da autora, podemos também citar o romance “Água viva”, o qual Clarice nomeia apenas como “ficção” e afirma: “gênero não me pega mais”.<sup>16</sup>

No texto a ser analisado, a “coisa” diz respeito a um relógio da marca Sveglia que é também a palavra com a qual a narradora nomeia o objeto de que fala. Ela afirma: “não vou falar sobre relógios, mas sobre um determinado relógio. O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho a dizer e sem literatura. Este relatório é a antiliteratura da coisa.” Logo no início, o leitor é esclarecido de que Sveglia quer dizer “acorda”. “Acorda para o que, meu Deus? Para o tempo. Para a hora. Para o instante.”<sup>17</sup> Citando novamente “Água-viva”, a narradora diz:

221

(...) estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. (...) e no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. (LISPECTOR, 1998, p. 10)

Temos já um indício de que Sveglia teria por função acordar, não para qualquer coisa, mas para o instante, para o momento da revelação, em que a coisa ela mesma poderia ser captada. Além disso, destacam-se as palavras usadas para referir-se a Sveglia: “Sveglia é o Objeto, é a Coisa, com letra maiúscula.”<sup>18</sup> E anteriormente, ainda, a narradora diz: “Estou escrevendo sobre ele mas ainda não o vi. Vai ser o Encontro”. Também a palavra encontro é grafada com letra maiúscula, porém isso não foi destacado por ela, como no caso das palavras “Objeto” e “Coisa”.

16 LISPECTOR, 1998, p. 13.

17 LISPECTOR, 1999, p. 57.

18 LISPECTOR, 1999, p. 58.

O fato de Sveglia tratar-se de um relógio, remete-nos a um mecanismo que funciona de forma programática. Pode nos fazer lembrar de uma vida automática, regrada, cronometrada e rotineira. Que diariamente se repete. Pensando, por exemplo, no reconhecido conto da autora, “Amor”<sup>19</sup>, é possível associar a imagem do relógio à imagem do cego que mascava chicles “o movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir”<sup>20</sup>. Um movimento constante e repetitivo, que faz com que Ana, personagem desse conto, acorde para o automatismo cego de sua própria vida.

Outro elemento a se destacar é que a narradora afirma que a Sveglia “nada acontece”, mas é ele “que faz acontecerem as coisas”. E ela deseja que algo lhe aconteça “Me aconteça, Sveglia, me aconteça. Estou precisando de um determinado acontecimento sobre o qual não posso falar. E dá-me de volta o desejo, que é a mola da vida animal.”<sup>21</sup> Nota-se que a narradora não pode falar sobre o acontecimento que deseja. Por impossibilidade ou proibição, ele não é nomeado ou descrito. Mas esse acontecimento teria a potência de dar-lhe de volta o desejo, a mola impulsionadora da vida.

Mais um ponto: é que a capacidade da narradora de amar está fraca, como ela afirma, e esse acontecimento lhe é necessário para que a força do amor se restaure. Amor e desejo aproximam-se: “Só me resta um fio de desejo. Eu *preciso* que este se fortifique.”<sup>22</sup> Há um indício de que esse amor e desejo dos quais fala, sejam amor e desejo pela própria vida, como notamos em seguida: “Porque não é como você pensa, que só a morte importa. Viver, coisa que você não conhece porque é apodrecível – viver apodrecendo importa muito. Um viver seco: viver o essencial.”<sup>23</sup>. Podemos tecer uma comparação com o conto do qual falamos anteriormente, no qual a narradora também entra em conflito com sua capacidade de amar. Em “Perdoando Deus”, o amor da personagem é posto em questão. Amor que, antes do encontro com o rato, remete a um viver automático, sem potência<sup>24</sup>. Um viver que não é vida.

Outra subversão notável no texto é que a narradora constrói um relatório sobre aquilo que ainda não viu. Sobre o que é então esse relatório? Sobre Sveglia ou sobre aquilo que ele revela? A descrição da coisa é, e nesse sentido, a tentativa de também dizer daquilo seria desencadeado pelo encontro com a coisa, daquilo que a narradora busca, do que ela quer que lhe aconteça. Assim, a estratégia de falar de Sveglia através de um relatório tem início por um caminho que o nomeia, que o designa enquanto relógio, mas que, por fim, já não pode mais lhe caracterizar. Sveglia apenas é. Daí entendemos o que realmente a narradora produz: um “relatório do mistério”. Sobre isso, a voz narrativa afirma: “poderia eu falar em diamante em

19 LISPECTOR, 1998.

20 Idem, p. 12.

21 LISPECTOR, 1999, p. 58.

22 Idem.

23 Ibidem.

24 Em Água-viva, a narradora afirma que o instante só pode ser captado no ato do amor, e que a vida é esse instante, maior que o acontecimento em si: “Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si (...).” (LISPECTOR, 1998, p. 10)

relação à Sveglia? Não, ele apenas é. E na verdade Sveglia não tem nome íntimo: conserva o anonimato. Aliás Deus não tem nome: conserva o anonimato perfeito: não há língua que pronuncie o seu nome verdadeiro”.<sup>25</sup>

Dessa forma, a narradora deseja fazer um “relatório seco como champanha ultra-seco. Mas às vezes – me desculpem – fica molhado.” A brincadeira semântica sarreia com o leitor; Clarice utiliza a linguagem para dizer o oposto daquilo que afirma e, assim, mais uma vez nos deparamos com um texto no qual começamos por um caminho aparentemente estável, delimitado por uma forma – no caso o relatório – mas terminamos molhados no (in)forme<sup>26</sup> da própria coisa.

A oposição entre “seco” e “molhado” remete, respectivamente, a algo isento de sentimentos, automático e formal e a algo disforme, sensível e que não se pode controlar ou programar. O texto faz referência ao ovo, ao que está guardado dentro, e é molhado: “O ovo é puro Sveglia. Mas só o ovo inteiro, completo, branco, de casca seca, oval. Por dentro dele é vida; vida molhada. Mas comer gema crua é Sveglia.”<sup>27</sup> A vida, então, pertenceria ao “molhado”, a coisa em si, uma vida que se difere de um viver seco, de um viver apodrecendo, com o essencial – ou necessário – para a sobrevivência e nada mais. Não à toa, no já mencionado conto “Amor”, a partir do encontro com o cego, a sacola de ovos que Ana carrega cai de sua mão, quebrando-os, e deixando exposto o que está dentro e essa sequência de acontecimentos a desperta para o que era sua vida até então.

Após essas ideias de seco e molhado serem lançadas, inicia-se no relatório uma série de definições do que é Sveglia e do que apenas é. Mais uma vez o uso de um verbo de ligação com ausência de predicativo é um recurso para não definir. O significado não é expresso pela linguagem, mas talvez o leitor o alcance no não dito: “Água, apesar de ser molhada por excelência, é. Escrever é. Mas estilo não é. Ter seios é. O órgão masculino é demais. Bondade não é. Mas a não bondade, o dar-se, é. Bondade não é o oposto de maldade.”<sup>28</sup>

223

Na sequência, a narradora nos conta uma breve história sobre a mulher que “apesar de bondosíssima, é Sveglia”. Essa mulher era infeliz por conta de uma ferida na perna que não se fechava. O marido então, tentando fazê-la ficar satisfeita com a própria vida, conta-lhe sobre outras duas mulheres, uma que não conseguia engravidar e outra que possuía um companheiro violento. Como ela tinha filhos e uma marido que não a espancava, ela deveria ser feliz e assim: “todas as noites eles eram muito felizes. E ser feliz é Sveglia. Todas as noites.”<sup>29</sup>

A repetição da expressão “todas as noites” reforça a rotina e o automatismo dessa “vida feliz”, programada, previsível, que funciona como um relógio. Clarice consegue ser ao mesmo tempo, util e profunda: sem delongas, descrições ou enfeites, e de forma muito seca, como pretende a narradora, ela expõe essa sensação,

25 LISPECTOR, 1998, p. 61.

26 A brincadeira aqui com a palavra pretende explorar tanto o sentido do que não tem forma, mas também o termo *in*, do inglês, que remete ao dentro da forma. Como já destacado por Nodari: “Pois a inexistência literária é também uma in-existência: o que não existe também está dentro da existência, constitui o real; é, nas palavras de Clarice Lispector (1998, p.39-40), “inreal”.” (NODARI, 2015, p. 82)

27 LISPECTOR, 1998, p. 61.

28 LISPECTOR, 1998, p. 62.

29 Idem, p. 63.

materializada pela forma do texto. A repetição é irônica e a ironia é um corte, que revela a potência da vida podada por uma felicidade programada, que se constrói discursivamente pelo convencimento e não pelo amor de viver.

Na verdade, quanto mais o relatório fala de Sveglia (que ainda não foi visto apesar de ser supostamente visível) mais dá a ver o não-visível, a sensação. E mais provocativo o texto vai se tornando à medida que já não sabemos se a narradora está falando ainda do mesmo objeto, pois a imagem seca do relógio começa a misturar-se ao molhado do acontecimento. O relógio que também molha, que precisa de uma capa de couro para proteger-se da umidade. Há um movimento sutil que dá a entender que Sveglia é ao mesmo tempo o dentro e o fora do ovo.

Contudo, a comparação entre relógio, sua mecanicidade, e a vida padrão não é dada por Clarice em seu texto. Isso se faz por meio dessa análise. A escritora cria, com o não dito, imagens. Uma coisa que remete a outra que remete a outra, para alcançar o que não se alcança, fugindo do jogo comparativo, mas fazendo muitas comparações ao mesmo tempo.

Linhos de fuga, a escrita de Clarice torna-se um lugar sem lugar de uma errância do sentido. O sentido não pode mais ser confinado às estruturas do texto. Ele esquia-se, desde então, do espaço de fixação e encontra um devir como onda que dasaltera, metáfora remetendo a um elemento líquido, não isento de uma espécie de linha envenenada, perigosa, como toda linha criativa.

(LINS, 2004, p. 46)

224

Assim, a literatura de Clarice se faz por zonas de aproximação e distanciamento. No relatório da coisa, metáforas e demais figuras de linguagem não possuem um comparativo explícito. As imagens se formam sem um enunciado que as transformem em representação. Há uma linha subjetiva, em que o leitor é tomado pelas sensações que emanam das imagens criadas, que não configuram, no entanto, uma fórmula ou figuras explícitas que constituem um jogo comparativo nomeado. A aproximação é feita, mas não está dada. Há um verbo de ligação sem um predicativo. Há uma estrutura linguística que não se fecha, fica aberta.

A escrita clariceana torce a língua desestruturando a linearidade comportada da sintaxe, a desmontagem das personagens dá-se pela própria desmontagem linguística; faz a língua delirar dentro de suas estruturas sintáticas e semânticas. A ausência do predicativo, por exemplo, ou a ruptura causada por um parágrafo iniciado por reticências que não fala do que prenuncia falar permite que a linguagem se torne matéria prima da estranheza da percepção da personagem-vidente. A quebra da estrutura sintática quebra também um desenvolver automático da vida.

O jogo de comparações e oposições presentes, por exemplo, em “O relatório da coisa” cria espaços intervalares e nesses espaços alcançamos o que a princípio parecia impossível por meio da língua. Lembrando do que nos pede a narradora de “Água-viva”:

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo ‘água abundante’ estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. (LISPECTOR, 1998, p. 29)

Essa “força”, a princípio potente demais para expressar-se pela escrita, é latente nos escritos de Clarice e chega aos leitores com toda sua grandiosidade. O efeito de seus textos aproxima-se do efeito da coisa reveladora e quem os lê corre ao certo o risco de despertar. A sensação é revelada e, se palavras não lhe podem nomear, a autora desmonta a língua, abre frestas para que fragmentos de uma percepção apurada cheguem até nós. É possível ler essa energia da qual ela fala e captar essa coisa. É no não dito, no silêncio, que ela habita.

## Referências

- CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz, São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Autêntica, 2014.
- GOTLIB, Nádia B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- LINS, Daniel. “Clarice Lispector: a escrita bailarina”. In: LINS, Daniel; PELBART, Perter Pál. (orgs) *Nietzsche e Deleuze – Bárbaros, civilizados*. SP: Annablume, 2004
- LINS, Daniel. “A escrita rizomática”. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/07/18/a-escrita-rizomatica-daniel-lins/>. Acesso em 29 ago. 2018.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- 226 LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. O relatório da coisa. In: *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. “Perdoando Deus”. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. “Um momento de desânimo”. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. “Forma e conteúdo”. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- NODARI, Alexandre, A. “Literatura como antropologia especulativa”. *Revista da Anpoll* nº 38, p. 75-85, Florianópolis, Jan./Jun. 2015
- ORLANDI, Luiz B. L. *Um gosto pelos encontros*. Disponível em <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/12/29/um-gosto-pelos-encontros-luiz-orlandi/>. Acesso em 20 ago. 2018.

ZACHARIAS, P. SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.  
*A antiliteratura*  
*da coisa: vidência*  
*e sensação em*  
*Clarice Lispector*

Recebido em: 31/08/2018

Aceito em: 25/03/2019

227