



ISSN: 1983-8379

Exercícios filosóficos na escritura de Clarice Lispector

Yandara Virginia Ribeiro Costa Moreira¹

RESUMO: Pretende-se realizar uma aproximação entre a escritura de Clarice Lispector com o pensar filosófico de Walter Benjamin e Gilles Deleuze. A presente análise considera um conto do livro *Felicidade Clandestina* como corpus literário. Os princípios teóricos norteadores do trabalho, por sua vez, são as estruturas alegóricas das quais tal escritura se serve e o uso diferenciado que faz da linguagem. O foco reside, portanto, em como a autora produz o alegórico; e na hipótese de que se trata de uma literatura que nos conduz a um “fora”.

Palavras-chave: Alegoria; Leitor; Literatura menor.

ABSTRACT: The present article aims to approximate the writing of Clarice Lispector and the philosophic thinking of Walter Benjamin and Gilles Deleuze. This analysis takes as its literary *corpus* a tale from the book *Felicidade Clandestina*. The theoretical principles which guide this work are the allegoric structures used by the mentioned text and its differentiate use of language. The focus thus is the way the author produces the allegoric meaning, and also the assumption that we are dealing with a literature that conduces us to an “outside”.

Keywords: Allegory; Reader; Minor literature.

Uma hipótese de análise da escritura de Clarice Lispector, especificamente no seu conto “Os obedientes”, presente no livro *Felicidade Clandestina*, consiste em perceber nele uma forte marca do princípio constitutivo da alegoria, conforme o conceito de Walter Benjamin. Trata-se de uma análise procedimental, voltada para o funcionamento dessa escrita.

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora.



ISSN: 1983-8379

O conceito benjaminiano de alegoria pode ser definido como uma configuração constelacional de ruínas e fragmentos pela qual se diz alguma coisa para significar outra. Benjamin combina sua teoria do conhecimento com a teoria do alegórico ao defender que o alegorista logra estabilizar as ideias e recuperar os fenômenos, uma vez que cria um sistema que permite aos objetos fragmentários iluminar o sentido de ideias abstratas. Tais ideias abstratas habitam um universo onde não é possível fazer significar, e os acontecimentos, por sua vez, são vulneráveis à dispersão. Daí a necessidade de salvar as ideias da abstração e, ao mesmo tempo, estabilizar fenômenos através da alegoria, que transforma objetos pertencentes ao cotidiano (inclusive a própria linguagem), articulando-os de maneira insólita, a fim de que adquiram novos significados. É o que melhor explica Sérgio Rouanet, no seu texto de apresentação à tradução de *Origem do drama barroco alemão*:

O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo diferente, transformando-se em chave para um saber oculto (grifo meu) (ROUANET, 1984, p. 40).

Privado de seu sentido comum, de sua vida cotidiana, o objeto pode se transformar em “significação alegórica”, remeter a outro “nível de significação” (ROUANET, 1984).

É preciso explicar que o modo de realização ou a forma de manifestação fenomênica da alegoria não é totalizante. Ou seja, a criação de uma alegoria se faz por ruínas e fragmentos e, além disso, não é possível isolar, em um texto, os locais específicos em que se manifesta uma alegoria, ou encontrá-la interrompida em determinado trecho. O que é possível notar é o funcionamento da alegoria no texto, e a sua apreensão, não-total, é feita pelo leitor a partir dessas ruínas distribuídas sem linearidade ao longo da narrativa. O alegorista executa um procedimento no qual é necessário, como esclarece a estudiosa de Benjamin, Kátia Muricy, “quebrar a linearidade temporal, para obter os fragmentos com os quais construirá imagens que se oferecerão, como alegorias, à interpretação” (MURICY, 1999, p. 214).

A noção de uma escrita fragmentária, proposta por Benjamin como a que cumpre a tarefa filosófica de recuperação dos fatos e salvação das ideias, parece ser a realizada por



ISSN: 1983-8379

Clarice, uma vez que suas narrativas abarcam sistemas que permitem o alegórico funcionar; sistemas nos quais se agenciam alegorias com a ruptura da linearidade temporal.

Não se nega, todavia, um encaminhamento de fatos e ações, ou seja, as narrativas da referida autora andam, mas não de modo linear no modelo encadeado de causa e consequência: há sempre interrupções por novos tempos que se situam fora do tempo da narrativa supostamente principal.

Para exemplificar essa forma de organização, vejamos o que ocorre no início de “Os obedientes”. A narradora anuncia, logo no primeiro parágrafo do conto, que a situação é simples, “um fato a contar e a esquecer” (LISPECTOR, 1998, p. 81). Essa simplicidade, no entanto, é abalada logo em seguida, quando é dado prosseguimento à história com um “Mas”, que introduz a seguinte contradição:

Mas se alguém cometesse a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido. (...) A essa altura, afundados demais, o fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão (grifo meu) (LISPECTOR, 1998, p. 81).

Somos informados, então, de que a narradora se encontra numa tarde seca de domingo, e a pergunta e imediata resposta que ela formula desestabilizam qualquer linearidade: “A essa altura, por onde anda o fato inicial? ele se tornou esta tarde” (LISPECTOR, 1998, p. 81). Uma vez suspenso e não identificado ao certo o início da história, a narradora diz que atendeu ao telefone e, sem maiores esclarecimentos, retrocede no tempo para falar sobre uma mulher e um homem. O retorno à tarde seca só ocorre ao fim, quando nos é contado que a mulher sobre a qual se falou cometeu suicídio e é possível *inferir* que foi essa a notícia do referido telefonema.

Além dessa forma de organização constelacional e não linear, o fato de a estrutura narrativa em estudo não ser pautada no enredo reforça o procedimento alegórico, pois a escassez de matéria factual modifica o foco de preocupação da autora e, por consequência, impõe outra postura aos leitores. Estes ficam enredados não nos fatos em si, mas numa vontade de reflexão, ou seja, o importante é o “como” se diz, no lugar de “o que” se diz. Se assim não fosse, o enredo poderia narrar, formando o desenho de uma seta que segue continuamente para frente, um grande número de fatos e ações, confortando o leitor nas suas

3



ISSN: 1983-8379

expectativas de entreter-se com uma história estruturada para a imediata apreensão, composição bastante diversa da narrativa alegórica.

Não se está negando a presença de fatos, apenas faz-se uma observação de que a autora demonstra, com sua narrativa pobre em acontecimentos, privilegiar o desenvolvimento das subjetividades de seus personagens e a propulsão de pensamentos, reflexões.

Uma evidência da validade disso reside na tentativa inócua de resumir o enredo do conto: “Os obedientes” narra a história de uma esposa que, vivendo uma profunda insatisfação conjugal, suicida-se. Resumir Clarice, além de ser uma tarefa inglória pela própria natureza reducionista desse gênero, torna-se ainda mais empobrecedor em se tratando de narrativas cujo foco não é o enredo. Portanto, não é este o elemento narrativo que concentra em si a visualização de imagens alegóricas, mas a forma que é organizado, os procedimentos que nele foram impressos.

O contraste entre narrativas encadeadas numa ordem temporal linear – sequenciais – e as articuladas em forma de rede – não-sequenciais – mostra a grande afeição dessas últimas à visualização, pois são escritas visuais-espaciais, conforme explica Willi Bolle:

se trata essencialmente de um texto espacial, não-sequencial, em que as relações sintáticas entre as partes se estabelecem de forma constelacional, por associação de ideias ou por meio de links (grifo meu) (BOLLE, 2006, p. 1148).

Textos organizados de forma constelacional, não sequencial e com um enredo fundado em poucos fatos podem ser concebidos, ainda, como um esboço, que reforça o procedimento alegórico:

É o esboço como forma (...) é uma expressão do provisório, do ainda não pronto, de algo em fase de planejamento. É um gênero que pode transformar-se em ‘prolegômenos’, ou seja, preparativos do texto principal, mas também, no limite, enquanto projeto não realizado, ser sentido pelo próprio autor como um ‘lugar de ruínas’ (grifo meu) (BOLLE, 2006, p. 1144-1145).

O “texto linear, concluído e definitivo” (BOLLE, 2006, p. 1151) e o não linear, inconcluso e provisório demandam posturas de leitura distintas.

Os textos de Clarice não se oferecem ao leitor como produtos de sentido pré-definido. Podem, por isso, ser aproximados do esboço abordado por Bolle, uma vez que são “lugares de

4



ISSN: 1983-8379

ruínas”, processos de sentido a ser construído e multiplicado diante das ricas possibilidades combinatórias de seus fragmentos. São, por fim, textos que falam alegoricamente, isto é, dizem uma coisa para significar outra.

Essas narrativas, assim organizadas, fazem exigências ao leitor, que não conseguirá apenas acatar o que por elas foi dito, pois, como o que foi dito não está completo, será incabível uma posição de leitura passiva, com a qual o texto não funciona e o sistema alegoricamente criado não se instaura.

A escrita de Clarice é montada de modo a convocar o leitor a uma participação ativa, à elaboração de possibilidades combinatórias de seus índices², pistas e marcadores que conduzem às alegorias.

Esses marcadores se encontram fragmentados ao longo do texto, o que estabelece a presença do que o teórico da literatura Wolfgang Iser chamará de “vazios”. Cavar “vazios” é deixar espaços virtuais em que o leitor, desamparado pela ausência de um signo fechado, completo, tem de construir sentido e formular hipóteses de leitura, esperando que o texto as legitime ou não, o que gera uma dinamicidade na interação texto-leitor.

Evidente que a formulação dessas hipóteses vai depender tanto da preferência da narrativa em criar poucos ou muitos vazios, quanto do repertório e disposição de cada leitor para responder a esses vazios. Assim, pode-se analisar a manifestação literária em estudo como:

o esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito *de lacunas, de buracos e de indeterminações*. Em outros termos, o *texto instrui e o leitor constrói*. Em todo texto [alegórico], os pontos de indeterminação são numerosos, como falhas, lacunas, que são reduzidas, suprimidas pela leitura (grifo meu) (COMPAGNON, 2010, p.147).

Os autores que se valem do procedimento alegórico são os que instauram, como condição de recepção, a necessidade de o leitor ocupar os vazios. As narrativas alegóricas, tais como a de Clarice, poderiam ser descritas como porosas, porque inflacionam esses “vazios”,

² Uso o termo aqui de acordo com a teoria de Charles S. Peirce, segundo o qual o índice refere-se a um objeto da experiência direta, ou seja, vincula-se *diretamente* ao objeto que anuncia; está fisicamente conectado ao seu objeto. Importante destacar que um índice não se interpreta, o que ocorre é somente o registro de sua conexão com o referido objeto. Somente o símbolo pode ser interpretado (MACIEL, 2011).



ISSN: 1983-8379

que convidam o leitor ao seu preenchimento, não de maneira arbitrária, mas guiado pelos índices e pistas. Ao fornecer pistas e criar espaços de atuação do leitor, narrativas como “Os obedientes” proporcionam a construção de um horizonte de referência, uma espécie de reservatório mental em que se acumulam os vestígios indiciais do texto e se forma uma trajetória interpretativa. Vai ser essa *cadeia referencial* que irá autorizar a interpretação das imagens alegóricas.

A presença de um grande número de pistas confirma cabalmente o princípio constitutivo da alegoria nessas narrativas, afinal, como já exposto, a alegoria não é oferecida em um contorno fechado, mas, ao contrário, é sugerida indicialmente e só se forma na interação texto-leitor.

Vejamos uma das possíveis alegorias percebidas no conto em análise. Para compor uma imagem alegórica do desencontro conjugal, a narradora do conto “Os obedientes” alude a um afundar-se, criando pistas que levam à configuração de um fundo. Quer dizer, a narradora usou a imagem de um fundo para descrever a vida de um homem e de uma mulher casados:

Embora houvesse momentos em que de repente, por um motivo ou por outro, eles *afundassem na realidade*. E então lhes parecia ter *tocado num fundo* de onde ninguém pode passar (grifo meu) (LISPECTOR, 1998, p. 84).

Nesse momento é que o marido *tocava no fundo com pés surpreendidos*. Não poderia permanecer muito tempo assim, sem risco de afogar-se, pois *tocar no fundo* também significa ter a água acima da cabeça (grifo meu) (LISPECTOR, 1998, p. 84).

Após complementar várias vezes o sentido dos verbos “tocar” ou “afundar” com as palavras “fundo” e “realidade”, a narradora provoca uma aproximação entre seus significados. Por essa mesma razão, quando há, em determinado momento do conto, a palavra contrária à realidade – irrealidade –, é possível relacioná-la ao contrário de fundo – superfície.

Desse modo, o leitor faz questionamentos e é convidado ao preenchimento de vazios da narrativa: afinal, qual o sentido desse “fundo”? O acúmulo de pistas também começa a acontecer e as cadeias referenciais vão aumentando os seus índices no decorrer da leitura: fundo/ realidade X superfície/ irrealidade.



ISSN: 1983-8379

A narradora prossegue a sua tarefa alegórica e associa a imagem do afundar-se com a do afogamento, explicando que uma leva à outra:

Não poderia permanecer muito tempo assim, sem *risco de afogar-se*, pois *tocar no fundo também significa ter a água acima da cabeça* (grifo meu) (LISPECTOR, 1998, p. 84).

A esposa, esta *tocava na realidade* com mais frequência (...). Sentava-se para emendar roupa, e pouco a pouco *vinha vindo a realidade* (grifo meu) (LISPECTOR, 1998, p. 85).

O uso da expressão “vinha vindo” faz criar a imagem da elevação da realidade, como se esta atingisse a mulher num movimento ascendente, de baixo para cima, e provocasse o seu afogamento. A referência sutil ao afogamento também pode ser notada no seguinte trecho: “Talvez apenas devido à passagem insistente do tempo tudo isso começara, porém, a se tornar diário, diário, diário. Às vezes *arfante* (grifo meu) (LISPECTOR, 1998, p. 83).”

O termo “arfante” aparece como um índice que não torna a imagem do afogamento uma caracterização negativa do relacionamento do homem e da mulher. Ou seja, as pistas atinentes ao afundar-se e ao afogar-se não sugerem que o casal vive afogado em tédio. Ao contrário do que seria previsível supor pela linguagem cotidiana, que leva comumente à referida sugestão (a expressão popular “fundo do poço” como algo negativo retrata isso), percebemos em “arfante” – que denota respirar com dificuldade, ofegar – o significado metafórico e positivo de que a reflexão que o homem e a mulher estavam fazendo sobre sua vida conjugal fazia-os tocar a realidade ou afogarem-se. Como, porém, eles estavam constantemente na superfície e não se permitiam o afogamento, era arfante sentir a realidade ascender e ter de retornar sempre à superfície, à irrealidade. Parece-nos que houve a criação de um fundo muito atrativo, que está puxando o casal, fazendo-os afogar, mas eles voltam ofegantes para a irrealidade.

Assim como a imagem do afundar-se sugere, para o leitor participativo, a existência de uma superfície, o mesmo ocorre com a alegoria do afogamento, reforçada, também, pela imagem da superfície, já que se manter nela seria inferido a partir do sentido contrário de afogar-se. Alçam-se, assim, novos pares associativos de índices, que retroalimentam o



ISSN: 1983-8379

afundar-se e aumentam a cadeia referencial que nos acompanha nesta leitura: fundo/ realidade/afogamento/imersão X superfície/ irrealidade/ flutuação/ emersão.

É importante ressaltar, todavia, que não se está excluindo de outros tipos de narrativa a imprescindível ativação do leitor. A atividade de leitura nunca é plenamente passiva, porque olhar é sempre significar. No mesmo instante em que se olha algo, já há atribuição de significados, o que afasta a ideia de um olhar puro, anterior ao pensamento, examinador neutro de um objeto; ou, como afirma Alfredo Bosi, “o ato de olhar significa um dirigir a mente para um ‘ato de in-tencionalidade’, um ato de significação” (BOSI, 1988, p. 65).

O que se defende aqui é a potencialização dessa relação entre olhar e fazer significar na recepção de narrativas alegóricas, que pedem maior atividade de leitura e fogem à previsibilidade daquilo que se olha.

A participação do leitor é também uma decorrência da própria concepção de Texto aqui adotada. Nos termos de Barthes,

O Texto (...) solicita do leitor uma colaboração prática. (...) A redução da leitura a simples consumo é evidentemente responsável pelo ‘tédio’ que muitos experimentam diante do texto moderno (...), do filme ou do quadro de vanguarda: entediá-lo quer dizer que não se pode produzir o texto, jogar com ele, desfazê-lo, dar-lhe partida (grifo meu) (BARTHES, 1984, p. 77).

Reitere-se que a hipótese de considerar as narrativas de Clarice como alegóricas ampara-se na aproximação daquilo que ela executa com a tarefa do alegorista de recuperação dos fatos e salvação das ideias proposta por Walter Benjamin, além do fato de partir de uma matéria factual mínima. Isto é, ela não se dispõe a escrever sobre um excesso de fatos em seus enredos e investe em fragmentos do cotidiano que, deslocados de sua significação habitual e embora pequenos, adquirem forte poder significativo e uma potencialidade para se combinarem de maneiras diversas.

A metáfora do “painel de comando”, utilizada por Willi Bolle, melhor explica tal processo: comparam-se os textos organizados em constelação a um painel de comando ou um painel de mesa telefônica, no qual há milhares de lâmpadas e engates, que serão acionados pelo leitor conforme as suas escolhas. Assim, uma vez que os Textos de Clarice foram montados em um jogo de linguagem, é necessário que o leitor também esteja disposto a



ISSN: 1983-8379

“colocar-se em jogo” (AGAMBEN apud MATHIAS, 2009, p. 159) e a dar partida a esses Textos.

Os leitores, diante dos painéis de lâmpadas montados por Clarice, são obrigados a acionar alguns desses engates, sob pena de não interagir com suas narrativas. São textos que, nesse sentido, formam um leitor ativo, causam estranhamentos, geram alterações no posicionamento de leitura.

Vejamos mais uma alegoria que pode ser percebida no conto “Os obedientes”. Conjugada às imagens alegóricas do desencontro conjugal já mencionadas (fundo e afogamento), a narrativa ainda espalha os fragmentos que conduzem à imagem alegórica da obediência. Formula-se esta última a partir de negações, afinal, ser obediente é não fazer o que não pode ser feito, é não desobedecer. Daí a narradora anunciar que os personagens são obedientes a partir de negativas enfáticas, justamente porque eles o são pelos seus não feitos:

Na verdade também estavam calmos porque *“não conduzir”, “não inventar”, “não errar”* lhes era, muito mais que um hábito, um ponto de honra assumido tacitamente. Eles *nunca* se lembrariam de *desobedecer* (grifo meu) (LISPECTOR, 1998, p. 83).

A narrativa também oferece outras pistas que integram o campo semântico da obediência: conformismo, inércia, submissão, silêncio, cumprimento diligente de tarefas, constante sensatez:

“Ser um igual” fora o *papel que lhes coubera*, e a *tarefa* a eles entregue. Os dois, condecorados, graves, *correspondiam grata e civicamente à confiança* que os iguais haviam depositado neles. (...) O *papel que cumpriam*, com certa emoção e com dignidade, era o de pessoas anônimas, o de *filhos de Deus*, como num clube de pessoas (grifo meu) (LISPECTOR, 1998, p. 83).

O que fazia com que ele, *lógico e sensato*, se safasse depressa (...). Safava-se a contragosto mas *sem discutir, obedecendo ao que dele esperavam*. *Não era um desertor que traísse a confiança dos outros* (grifo meu) (LISPECTOR, 1998, p. 84-85).

Também não apenas por *submissão*: como num soneto, era *obediência* por amor à *simetria*. A *simetria* lhes era a arte possível. (grifo meu) (LISPECTOR, 1998, p. 86).

Todos esses índices, configurados em constelação ao longo do texto, permitem formar imagens alegóricas. Uma de suas possibilidades combinatórias consiste em ler que marido e

9



ISSN: 1983-8379

mulher, juntos, viviam e se desencontravam na superfície, lugar da irrealidade e da obediência. Quando distanciados um do outro, todavia, passavam por fortes experiências de vida e conseguiam “tocar” a realidade, alcançar o “fundo” ou afogarem-se. Isso motivou a atitude de libertação da esposa, que se suicida. Os três pontos mencionados – fundo, afogamento e desobediência – unem-se no ato do suicídio da mulher:

Tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço, com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento, pessoa pela qual tanta gratidão se poderia sentir, reserva militar e sustentáculo de nossa desobediência (grifo meu) (LISPECTOR, 1998, p. 87).

É possível, assim, encontrar uma associação entre essas imagens e estender a cadeia referencial: fundo/realidade/afogamento/imersão/ desobediência X superfície/irrealidade/flutuação/emersão/obediência.

Alegorizado foi, portanto, o desencontro entre o homem e a mulher, os obedientes (para fazermos alusão ao título do conto) que, somente separados, conseguiram um encontro com a vida real. E, se a esposa o fez através do suicídio, a narradora volta-se para o marido ao fim do conto:

Quanto a ele (...) sem nenhuma água que o afogasse, ele andava sobre o fundo sem olhar para o chão, expedito como se usasse bengala. (...) andava perplexo e sem perigo sobre o fundo com uma lepeidez de quem vai cair de bruços mais adiante (grifo meu) (LISPECTOR, 1998, p. 87).

Cavam-se novos vazios, abrem-se poros que instigam o leitor a preenchê-los, formulando hipóteses de leitura em relação ao ocorrido com o homem: teria ele também tocado o fundo de modo irreversível, tal como a mulher? Ou talvez tenha conseguido encontrar outras maneiras de tocar a vida real, sem deixar que toda a sua potência oculta e profunda o afogasse?

Pode-se também pensar que a escrita descontínua estudada é mais afinada com o caráter descontínuo do pensamento e se aproxima tanto da tarefa filosófica de recuperação dos fatos e salvação das ideias, quanto da tentativa de construção de uma experiência, em



ISSN: 1983-8379

contraposição à vivência. A diferença entre vivência e experiência, no pensamento de Benjamin, é descrita da seguinte maneira:

A experiência (Erfahrung) é relacionada à memória individual e coletiva, ao inconsciente e à tradição. A vivência (Erlebnis) relaciona-se à existência privada, à solidão, à percepção consciente. Nas sociedades modernas, o declínio da experiência corresponde a uma intensificação da vivência. (MURICY, 1999, p. 183-184).

A perda da experiência está relacionada aos traços mnêmicos. Benjamin faz uma leitura particular de Freud, cuja afirmação “a consciência nasce onde acaba o traço mnêmico” (FREUD apud MURICY, 1999, p. 190), o leva a interpretar que a percepção consciente fornece proteção contra excitações externas. Kátia Muricy explica o pensamento de Walter Benjamin acerca da afirmação freudiana:

Este dispositivo de defesa funcionaria como um bloqueio para o excesso de excitações: o estímulo que o ultrapassasse transformar-se-ia em choque traumático. Assim, quanto maior a possibilidade de choques, mais alerta estará a consciência, o que significa também que armazenará uma menor quantidade de traços mnêmicos (grifo meu) (MURICY, 1999, p. 191).

Como a experiência está ligada aos traços mnêmicos, os múltiplos choques do mundo moderno aumentaram a percepção consciente, esta ligada à vivência, e atrofiaram a experiência. Daí haver a necessidade de alternativas de construção dessa experiência em crise.

A escrita de Clarice pode ser vista como possibilidade de construção de experiências, pois cria estímulos comparáveis ao choque traumático, de que falou Muricy, e perturba a defesa da nossa percepção consciente. Ao falar alegoricamente e tratar de temas do cotidiano, como o amor, o suicídio, o tédio, o distanciamento entre homem e mulher, de modo insólito, desestabilizando a linguagem puramente referencial, a autora nos obriga a experienciar, ao invés de apenas vivenciar tais situações. Ela leva esses eventos habituais a um universo criativo e os retrabalha de modo que o leitor os experiencie, crie novas percepções sobre esses choques já domesticados pela percepção consciente, desautomatize concepções cristalizadas a respeito de tais eventos.



ISSN: 1983-8379

É a experiência, ainda, na construção significativa: o leitor é forçado a construir sentidos (e a abandonar pré-conceitos) para ler experiências do encontro amoroso, do tédio, da liberdade proporcionada pelo suicídio.

Façamos um rápido confronto entre os choques criados pela escrita de Clarice com os da escrita tradicional, puramente referencial. Diante de narrativas literárias cujos enredos são pautados exclusivamente na lógica da causa e consequência; estão preocupados com o desenvolvimento linear de um conteúdo; e são construídos com signos vinculados a sentidos unívocos, o que se entrega ao leitor é um produto pronto. Assim, ao entrar em contato com essa escrita tradicional, o leitor passa por várias vivências de susto, euforia, mas despede-se da experiência de leitura do livro incólume, sob o ponto de vista da construção de significados. O leitor não constrói nada – ou muito pouco – o que impossibilita a experiência de que fala Muricy.

Para dizer uma coisa e significar outra, ou para proporcionar uma experiência, os objetos não podem receber o tratamento de uma linguagem cotidiana. O procedimento alegórico não cria signos vinculados ao seu significado habitual, ao contrário, retira-lhes o sentido comum. O alegorista, portanto, é impelido a mexer na linguagem, mobilizá-la para significações outras, para além da referencialidade a que estamos acostumados.

Trata-se de promover ousadias sintáticas tornando a literatura uma experiência do limite. Criam-se, assim, *formas de conteúdo* ao invés de *formas de expressão*: recorrentemente na escrita de Clarice, não há uma forma que expresse um conteúdo prévio, mas sim uma forma que faz o conteúdo – escolhas de *modos de narrar* que significam aquilo que se fala:

Escrita aqui é concebida enquanto uma *prática*, não como resultado de algo, ou seja, trata-se de uma *escrita não preocupada com a questão da expressão (o que se expressa ou quem se expressa)*, mas sim de (...), nos termos de Foucault, *uma escrita como 'jogo ordenado de signos', sempre a ser experimentada em seus limites* (grifo meu) (MATHIAS, 2009, p. 152).

Um bom exemplo dessa forma de conteúdo encontra-se em “Os obedientes”, na escolha de descrever personagens silenciosos, que não contrariavam nada, fazendo a própria



ISSN: 1983-8379

linguagem silenciar-se: “Nada mais havia a dizer. (...) Eles eram obedientes.” (LISPECTOR, 1998, p. 86).

Em termos deleuzianos, a sintaxe tradicional (des)arranjada permite alcançar significados invisíveis à linguagem puramente referencial, cotidiana. Esta conforta o leitor, coloca-o na ordem do consenso e do esperado, é obediente ao sistema linguístico dominante ou à língua maior da literatura, dotada de uma tradição gramatical que supostamente dita as regras e as limitações de seus discursos.

A linguagem potente de que estamos tratando, por sua vez, desobedece à sintaxe dominante, tensiona os seus limites, inquieta, libera para a atividade de leitura e recriação textual, ultrapassa as possibilidades combinatórias já esperadas. Esse funcionamento agramatical transitivo, ou seja, “que devasta as designações e as significações, permitindo que a linguagem deixe de ser representativa e adquira a potência de dizer o que é indizível para a linguagem empírica ou habitual” (MACHADO, 2010, p. 211), pensado por Deleuze como constitutivo de um tipo de literatura – a literatura menor – pode caracterizar o texto em estudo.

Assim, tal texto funciona alegórica e agramaticalmente para, daí a sua transitividade, falar de um “fora”, que é a vida-processo (e não a vida-produto), inapreensível pela linguagem referencial comum.

A combinação entre a tarefa do alegorista, de iluminar ideias e recuperar fenômenos, e o direcionamento da linguagem agramatical a um “exterior” fica evidente nas palavras do próprio Deleuze, que aponta a necessidade de que

toda a linguagem (...) sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições (...). Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras *Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem* (grifo meu) (DELEUZE, 2011, p. 16).

Clarice, conforme o discutido, parece ser uma escritora que viu o invisível e ouviu o inaudível. Sua escritura dá conta de – mediante procedimentos que, embora não abandonem a língua maior, conseguem subvertê-la –, agenciar o “fora” na linguagem e lançar luz sobre ideias abstratas. Ela capta, enfim, as forças da vida-processo e concentram-nas em fragmentos mínimos, que não obstante se ofertam aos leitores em explosões máximas de significados.



ISSN: 1983-8379

Já foram expostos exemplos que demonstram o compromisso da escritora em criar ruínas, índices, vazios e em agenciá-los de modo a nos forçar a estabelecer significações e a nos dizer algo da vida.

A literatura menor clariceana ilumina algumas ideias que ficariam no mundo da abstração, não fosse a criação de sistemas que, nos interstícios da linguagem, levam a Visões e Audições inacessíveis pela linguagem referencial cotidiana. Clarice Lispector construiu tentativas de falar sobre a potência inexplicável da vida, ou ainda, do que viu e ouviu regressou “com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (DELEUZE, 2011, p. 14) e nos apresentou tudo isso em ruínas, dando importância ao minúsculo, demonstrando consciência quanto à impossível tarefa de apreender o todo da vida e de conceber a linguagem como um todo.

Referências

BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 71-78.

BOLLE, Willi. “Um painel com milhares de lâmpadas: Metrópole & Megacidade”. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, pp. 1141- 1167.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 65 - 87.

COMPAGNON, Antoine. “O leitor”. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, pp. 137-161.

DELEUZE, Gilles. “Literatura e Vida”. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011, pp. 11-17.

LISPECTOR, Clarice. “Os obedientes”. In: _____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, pp. 81-87.



ISSN: 1983-8379

MACHADO, Roberto. “A linguagem literária e o-de-fora”. In: _____. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, pp. 206-221.

MACIEL, Luís Otávio. “Pierce e a semiótica”. In: *Revista Paradigma*. Disponível em: www.paradigma.com.br. Acesso em: 04 nov. 2011.

MATHIAS, Érika Kelmer. “O espaço fictício e suas realidades autorais”. In: *Candelária: Revista do Instituto de Humanidades da Universidade Candido Mendes*. Ano VI – Jul/Dez, 2009, pp. 151-162.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

ROUANET, Sérgio. “Apresentação”. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Brasiliense: São Paulo, 1984, pp. 11-47.