UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DIANA CARLA DE SOUZA BARBOSA

A LITERATURA DO FORA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR

VITÓRIA
2011

DIANA CARLA DE SOUZA BARBOSA

A LITERATURA DO FORA
EM
PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM, DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Estudos Literários do Departamento de Línguas e Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof[a]. Dr[a]. Jurema José Oliveira.

VITÓRIA
2011

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

B238l Barbosa, Diana Carla de Souza, 1981-
A literatura do fora em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector / Diana Carla de Souza Barbosa. – 2011.
87 f.

Orientador: Jurema José Oliveira
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação. 2. Lispector, Clarice, 1925-1977. Perto do coração selvagem. 3. Literatura e filosofia. 4. Devir (Filosofia). I. Oliveira, Jurema José. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

DIANA CARLA DE SOUZA BARBOSA

A LITERATURA DO FORA
EM
PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM, DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Estudos Literários do Departamento de Línguas e Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em de junho de 2011.

COMISSÃO EXAMINADORA

_____
Prof[a]. Dr[a]. Jurema José Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES
Orientador Membro Presidente

_____
Prof. Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES
Membro Interno Titular

_____
Prof. Dr. Marcelo Chiaretto
Universidade Federal de Minas Gerais
Membro Externo Titular

_____
Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES
Membro Interno Suplente

_____
Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira
Universidade Estadual de Montes Claros – (UNIMONTES)
Membro Externo Suplente

a Alice,
minha pequena curiosa serelepe, que me faz forte como um cavalo selvagem todas as manhãs.
ao Luis,
meu bem querer, que me faz querer o mundo inteiro, exterior horizonte sem fim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha brava Mãe, Maria da Penha, meu rochedo, que sempre incentivou meus estudos.

Ao meu querido Luis, amor de minha vida, que durante este projeto deu prova de seu amor e impulsionou-me a mirar o exterior sem medida e sem medo.

À Prof[a]. Jurema, que aceitou orientar a minha loucura de ir rumo à imensidão do mar, mas nadar contra a maré. Agradeço sua atenção durante esse período.

Aos meus alunos, razão de sempre seguir adiante, buscando outros rumos, outros caminhos tortos a trilhar.

É próprio da minoria fazer valer a potência do não-numerável, mesmo quando ela é composta de um só membro. É a fórmula das multiplicidades. Minoria como figura universal, ou devir de todo o mundo. Um devir mulher de nós todos, quer sejamos masculinos ou femininos. Um devir não-branco de nós todos, quer sejamos brancos, amarelos ou negros.

(DELEUZE; GUATTARI, Mil Platôs, Vol. 5, p. 174)

RESUMO

Em diálogo com Michel Foucault, argumento que o romance *Perto do Coração Selvagem*, escrito por Clarice Lispector, constitui uma ficção da não subjetividade. Para tanto, trabalho com o conceito de devir e também com o conceito de indefinido em convergência com a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Considero que o "selvagem coração" da literatura do primeiro romance de Clarice Lispector é devir exterior à tirania do eu, da intimidade, de Édipo, da lei, da tradição, do humanismo, da cultura, por se fazer como acontecimento de invenção do fora de si, do fora de tempos, fora dos espaços; fora da ordem.

RÉSUMÉ

Dans le dialogue avec Michel Foucault, je soutiens que le roman *Près du coeur sauvage*, écrites par Clarice Lispector, n'est pas une fiction de la subjectivité. Pour ce faire, travaillent également avec le concept de devenir et aussi avec le concept de non définie, en convergence avec la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Je crois que le "cœur sauvage" de la littérature du premier roman de Clarice Lispector est devenu étranger à la tyrannie de soi, l'intimité, Œdipe, le droit, la tradition, l'humanisme, la culture, à faire comme un événement en dehors de l'Invention d'eux-mêmes, hors du temps, hors de l'espace, hors de l'ordre.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 10

2. CAPÍTULO I: DO INTERIOR PARA O EXTERIOR: o nascimento da criação ..17

2.1. Perto do coração selvagem, romance de introspecção? 17
2.2. Mundos interiores e o prenúncio dos mundos exteriores: o eu minto do narrador de *PCS* 27
2.3. Perto do coração selvagem: anti-edípico romance do fora 33
2.4. Do interior para o exterior: a morte do dentro e a orfandade do desejo revolucionário 41

3. CAPÍTULO II: A INTIMIDADE NÃO BASTA 46
3.1. O amor como intervalos da exterioridade 46
3.2. Joana banha-se em exterioridades 49
3.3. Uma literatura da exterioridade e seus exteriores intervalos 56
3.4. *PCS*, a imortalidade na ficção como o pensamento do exterior da linguagem 59

4. CAPÍTULO III: A EXTERIORIDADE NÃO SE BASTA 64
4.1. *PCS* como literatura menor 64
4.2. A questão de gênero em *PCS*: uma potência feminina do exterior 69

5. CONCLUSÃO 82

6. REFERÊNCIAS 86

1. INTRODUÇÃO

Perto do Coração Selvagem (1944), primeiro romance de Clarice Lispector, apresenta uma narradora que escreve nas linhas, nas entrelinhas, às margens, de forma insólita a caminhada de Joana rumo a si mesma, ao mundo, rumo a um lugar onde possa expressar-se sem medidas, porque a linguagem extrapola, excede, e excedida não se contém, escapa aos olhos, ao corpo, ao ventre, visceralmente, de forma inquietante e que nos inquieta, através de uma escrita selvagem e com potência criadora, que se manifesta como a própria vida. A personagem Joana quer ir além "[...] rompendo todos os nãos que existem dentro de si [...] se ultrapassando em ondas [...]" (LISPECTOR, 1998, p. 201-202), ao ponto de explodir seu próprio ser, rebentando-se. Há tanta exacerbação em seu interior, em sua introspecção subjetiva que, num certo momento, a própria introspecção entra em colapso. A circunscrição do interior não se suporta, e a vida, como força em constante movimento, rompe-se rumo ao exterior sem medida, rumo ao fora.

Essa diferente percepção da obra de Clarice Lispector faz-se evidente, especialmente em *Perto do coração selvagem*, embora pouco ou quase nunca observada pelos estudiosos da autora que, via de regra, reduzem sua literatura ao campo da interioridade subjetiva ou da introspecção psicológica. Isso acaba delimitando Clarice Lispector dentro das dimensões fechadas da vida interior dos seus personagens. Pensar diferente dessa concepção consagrada seria um desafio. Porém, foi sobre outra via que me propus a pesquisar o romance de estréia de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem* (1944), essa selvagem narrativa órfã, seja porque é escrita numa linguagem órfã, por arriscar dizer o impossível, fora da lei das paternidades ficcionais de seu período histórico, logo ousar escrever o novo. E órfã porque sua protagonista, Joana, a referência biográfica da narrativa, é igualmente órfã de pai e de mãe; órfã na infância, na adolescência e órfã como mulher, esposa e mesmo como amante.

Diante de uma escrita tão acumulada de orfandades e novidades, qual será o enfoque de minha pesquisa? Essa passou a ser a minha principal preocupação. Não queria e não podia, como mencionei acima, abordar seu romance de estréia com argumentos e proposições já consagrados e mesmo tornados clichês pela chamada fortuna crítica da autora de *A hora da estrela*, seu último romance, de 1988.

Meu desafio foi então o de estudá-la fora do enfoque paradigmático que a consagrou como escritora: o enfoque ou paradigma crítico que diz que Clarice Lispector é uma autora da subjetividade, da introspecção, da interiorização abismal e intrincada de si, da linguagem e do cosmos.

Esse enfoque tão sedutor e sujeito às mais variadas abordagens teórico-interpretativas (como a psicanalítica, a estetizante, ligada ao argumento do estudo de linguagens auto-reflexivas, tão em moda a partir do estruturalismo e pós-estruturalismo, dentre outros) não me interessava definitivamente.

Foi então que uma leitura teórica me impactou muito e me fez perceber o que desde o início para mim estava à flor da pele na minha experiência de leitura de *Perto do Coração Selvagem*. Refiro-me ao estudo que fiz do ensaio, *O pensamento do exterior* (1966), de Michel Foucault, publicado no livro *Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*, no qual ensaios e conferências que Foucault escreveu e pronunciou, sobre todos esses temas, no decorrer de sua vida de pensador, foram meticulosamente reunidos.

O argumento principal de Michel Foucault, nesse ensaio, me impressionou muito: o argumento de que a literatura (mas não apenas) deve ousar-se se perder no exterior de suas próprias linguagens, através da fuga sem fim para o exterior de toda e qualquer forma de subjetividade, interiorização e intimismos.

Para tanto, Foucault argumenta que o ser da linguagem, e especialmente o ser da linguagem literária é antes de tudo um “ser” que se funda não na verdade do dizer, mas na assunção da mentira, pois o “eu falo” corresponde não à verdade referencial de quem fala, mas a um “eu minto” da ficção.

Esse “eu minto” da ficção, segundo Foucault, não se diz, de forma introspectiva, mas, pelo contrário, expande para o exterior de si e da linguagem, dizendo e inventando o fora ao dizer, ao mentir, ao produzir ficções.

Sob o impacto dessa leitura teórica, não tive dúvidas em me fazer as seguintes perguntas: por que não considerar a possibilidade de analisar o romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, como literatura do exterior? Como não considerá-lo uma narrativa de um “eu falo” – ficcionalmente autobiográfico, o eu falo da protagonista Joana – que na verdade é um “eu minto”, logo eu invento ou me invento fora de mim?

A partir de então, tinha encontrado o principal enfoque de minha pesquisa: abordar o romance *Perto do coração selvagem* como um romance do exterior, a se inventar como exterior, e nunca como interior. De qualquer forma, a escolha desse enfoque não me deixava livre de novas dúvidas. Pelo contrário.

Assim que escolhi o enfoque e principalmente no decorrer de novas leituras, fui questionando a idéia de exterioridade: que exterioridade é esta? Será a exterioridade do mundo, das coisas, acontecimentos e seres do mundo exterior em oposição às coisas, acontecimentos e seres do mundo interior? Se for o caso, não estaria, com tal enfoque, repetindo simplesmente o argumento da mimeses literária? Não estaria, portanto, substituindo uma mimeses interior por uma exterior, de tal sorte a não sair da representação ou da auto-representação de si para a representação do mundo?

Como sair desse pêndulo ou círculo vicioso? Foi então que o contato com a produção teórica de Gilles Deleuze e Félix Guattari me indicou o caminho a seguir. Com *O Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia* (1972) penso ter resolvido o dilema da representação ou da auto-representação interior, pois, segundo ambos os autores, a história da modernidade, e especialmente a modernidade capitalista, é antes de tudo a história de uma interiorização moderna de si mesma, como se a modernidade fosse todo o mundo possível, em si fechado.

Deleuze e Guattari partiram do argumento de que a família é um importante eixo de interiorização psíquica da modernidade em si mesma. O nome desse dispositivo de interiorização familiar, segundo eles, é o Complexo de Édipo, esse em que a questão do sujeito passa a ser a questão de sua história afetiva e biográfica com seu pai e sua mãe.

O Complexo de Édipo produz interiorizações e subjetividades auto-referidas à família porque é isto que a modernidade faz: tornar-se familiar a si mesma, produzindo “familiarismos” por todo o lado: “familiarismo” do dinheiro, que produz dinheiro através de dinheiro; “familiarismo” de propriedades privadas, através do qual uma propriedade privada leva a outra e os donos das quais produzem a sua própria família jurídica, a fim de defenderem a “família comum” de suas posses.

Com *O Anti-Edipo*, assim, penso ter equacionado a questão da interiorização de si, porque o livro de Deleuze e Guattari me forneceu os argumentos de que precisava para me posicionar criticamente acerca da perspectiva teórica que sustenta que *PCS* é obra de introspecção, de produção sem fim de subjetividades.

No decorrer desta dissertação, procurarei argumentar que *PCS* , mais que obra de interiorização de si, através das lembranças edípicas da protagonista, Joana, é um romance anti-edípico, porque o que a narrativa faz o tempo todo é destronar Édipo, destronamento que ocorre em função da extrema orfandade de Joana.

Faltava ainda equacionar a questão da representação. Novamente Deleuze e Guattari me foram fundamentais, porém agora não mais através de *O Anti-Édipo*, mas através de *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Através especialmente do volume I e IV de *Mil Platôs*, procurarei, no decorrer dessa dissertação, equacionar a questão da representação argumentando que o

exterior é constituído por multiplicidades em devir, elas mesmas em expansão exteriores, de sorte que tudo faz devir com tudo: *PCS* faz devir em expansão exterior com as multiplicidades que a própria narrativa engendra, que faz devir com o leitor, que faz devir com o mundo.

Por outro lado, a festa dos devires não me interessava por ela mesma, porque efetivamente lia questões marcadamente políticas em *PCS*, questões que abordarei com o apoio do conceito de uma literatura menor, de Deleuze e Guattari, conceito que ambos os autores desenvolveram no livro *Kafka, por uma literatura menor.*

A partir da utilização do conceito de literatura menor, assim, passarei a analisar o romance *PCS* como obra política porque, segundo os autores de *Mil Platôs,* uma literatura é menor – no sentido positivo – quando o caso individual que ela trata já não é mais individual, de vez que faz agenciamento coletivo com outros casos supostamente menores, de modo que o caso de uma obra passa ser o caso de uma coletividade de menoridades. Esse será, então, o gancho através do qual enfocarei *PCS* como romance político, de literatura menor, porque o caso individual da protagonista Joana, sua situação de mulher órfã, não é de forma alguma apenas dela, de vez que faz devir com a multidão de outros casos, sobretudo considerando a questão feminina no interior de uma sociedade patriarcal, como a nossa.

Através da análise da idéia de eternidade e imortalidade, presentes em *PCS*, como desejos de Joana, o de ser eterna e imortal, analisarei, no final, que o

caso político de Joana, o de ser mulher numa sociedade patriarcal, faz devir com a exterioridade não humana, de modo que o agenciamento coletivo de enunciação do romance é o desejo de um eterno e de uma imortalidade que passa pelo crivo de um mundo em que o humano não seja o centro de nada.

É por isso que o desejo de Joana, e o que efetivamente ocorre, é o de se dissolver no cosmos. Para abordar essa dissolução de Joana no eterno e no imortal, superando o medo de sua própria morte individual, interiorizada, argumentarei que o romance *PCS* é constituído antes de tudo pelo devir-animal, esse devir em que o centro psicológico introspectivo do e no humano é desterritorializado em proveito da produção sem fim de multiplicidades mundanas, essas mesmas que produzem, em devir, o eterno e o imortal, a partir do selvagem coração do acontecimento singular de viver, que é também o selvagem coração do desenredado enredo de *Perto do Coração Selvagem.*

2. CAPÍTULO I:
DO INTERIOR PARA O EXTERIOR: o nascimento da criação

2.1. Perto do coração selvagem, romance de introspecção?

O primeiro capítulo de *Perto do Coração Selvagem* (1944), primeiro romance de Clarice Lispector, assim inicia o primeiro parágrafo da narrativa:

> A máquina do pai batia tac-tac...tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes (LISPECTOR, 1998, p.13).

Tendo em vista o título desse primeiro capítulo de *Perto do Coração Selvagem,* "Pai", e considerando que constitui um capítulo em que Joana, a protagonista, se lembra de quando era criança e antes de tudo se lembra de momentos de convivência com seu pai, somos levados a interpretar o fragmento acima como um exemplo significativo de que estamos diante de uma personagem, a protagonista Joana, que, embora menina ainda, já revela uma potência intimista extremamente complexa.

Potência intimista, podemos deduzir, tanto mais evidente quanto mais flagramos o campo semântico desse primeiro parágrafo da narrativa, marcado e demarcado pelos seguintes referentes ligados ao ambiente afetivo, familiar, de uma suposta afável lembrança de infância: a máquina de escrever do pai escritor, o relógio, o guarda-roupa são expressões que nos remetem de imediato à visualização de um cenário de interior da casa, do quarto e antes de tudo do interior da protagonista, Joana, personagem que desde a infância – é o

que podemos deduzir – detém uma capacidade intimista tão grande que a tudo contamina, uma vez que tudo que está próximo dos corporais sentidos dela adquire vida própria, como a máquina do pai, que bate tac-tac, como se fosse o sujeito da ação, ou como o relógio igualmente personificado, porque é capaz de acordar, ou como o guarda-roupa, que faz perguntas.

Tudo nessa escritora iniciante aponta para o futuro da dicção crítica que prevalecerá em relação ao conjunto de sua obra: Clarice Lispector é uma escritora intimista, de potência introspectiva; uma escritora de e da sentimentalidade, apta a ser analisada pelos mais diversos pontos de vista, como uma autora que dobra e desdobra as ramificações arborescentes da complexa e intrincada cena interior do humano, ou da subjetividade psíquica feminina, ou mesmo da complexidade de afetos, de memórias, de percepções e matizes da produção de sentidos inter-subjetivos que enchem a linguagem de presenças e marcas dêiticas do sujeito psicanalítico, ou psicanalizado e psicanalizável, posto que inacabado, incompleto, lacunar, como argumenta, por exemplo, o filósofo e crítico literário Benedito Nunes a respeito de *Perto do coração selvagem*:

> Três são os aspectos fundamentais que se conjugam em *Perto do coração selvagem*: o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa.
> É na experiência da protagonista, Joana, que a ação romanesca está centrada. Os episódios da primeira parte de *Perto do coração selvagem*, sem traço de intriga ou enredo, fundem lembranças e percepções momentâneas, idéias gerais abstratas e imagens. Analisando sentimentos e intenções, observando-se e observando os que a cercam, Joana "continuava lentamente a viver o fio da infância..." (PCS, 14) lentamente desenrolado: a orfandade, o pai viúvo, absorvido em seu trabalho de escritor, a tia que lhe desperta aversão, o mar diante do qual se extasia, o furto de um livro, o professor amado, a puberdade, a contemplação do próprio corpo, a emoção de estranheza ao olhar-se num espelho. Abundantes e significativas, essas vivências absorvem os acontecimentos exteriores, escassos e insignificantes, e exprimem o conflito

> dramático que cinde a personagem, interiormente dividida e em oposição aos outros (NUNES, 1995, p.19-20).

Seguindo os passos de Benedito Nunes, no fragmento citado, vê-se num só lance de dados todo o vocabulário crítico que consagrará Clarice Lispector como uma escritora do "aprofundamento introspectivo", donde é possível deduzir, por consequência, que sua linguagem narrativa é marcada pela "alternância temporal dos episódios", assim como pelo "caráter inacabado da narrativa", cortado e recortado por vivências intimistas que "absorvem os acontecimentos exteriores, escassos e insignificantes*",* de modo a exprimir "o conflito dramático que cinde a personagem, interiormente dividida".

Diante de uma linguagem tão interiorizada e incompleta, ainda com Nunes;

> *Perto do coração selvagem*, que assinalou a estréia de Clarice Lispector, impôs-se à atenção da crítica pela novidade que a densidade psicológica, a maneira descontínua de narrar e a força poética desse romance representaram no panorama da ficção brasileira, então profundamente marcado pelo documentarismo social da década de 30. Seria como logo ressaltou Álvaro Lins, "o nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virginia Woof". E para Antônio Candido, que confessou haver recebido verdadeiro choque ao lê-lo, *Perto do coração selvagem*, apesar de sua realização defeituosa, desculpável na obra de uma estreante, abria novos caminhos à expressão verbal. Nisso aproximava-se a jovem estreante de uns poucos violadores da rotina literária – de um Mário de Andrade, com *Macunaíma*, de um Oswald de Andrade, com *Memórias sentimentais de João Miramar* – que conseguiram estender "o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das idéias (NUNES, 1995, 11-12).

Esse é o panorama crítico, descrito por Benedito Nunes acima, que marca predominantemente a crítica literária produzida acerca da produção ficcional de Clarice Lispector, cujas obras, e não apenas *Perto do coração selvagem*, serão

analisadas ora pela novidade e densidade da introspecção psicológica, ora pela maneira descontínua de narrar, ora, quanto à técnica utilizada, pela proximidade intimista em relação ao melhor da produção literária internacional, sob ponto de vista da ousadia experimental, o que torna ou tornaria Clarice Lispector uma autora que estaria em pé de igualdade em relação a escritores como James Joyce ou Virginia Woof, sem contar a sua não menos relevante proximidade com relação a escritores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que produziram obras de ficção igualmente marcadas pela força experimental, certamente alimentada pelos fluxos libertários da experiência vanguardista da produção cultural européia do início do século XX, com seus ismos de Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo.

Sem me opor ao argumento de que Clarice Lispector incorporou em sua produção literária os procedimentos técnico-experimentais utilizados, seja por nossos principais escritores modernistas, seja por escritores internacionais, como Marcel Proust, Joyce e Virgínia Woof, parto, entretanto, de duas outras perspectivas:

A primeira é que Clarice Lispector não produziu uma narrativa de ficção que destoasse de outras narrativas que vieram a lume no contexto literário brasileiro a partir da Segunda Guerra Mundial. Sua produção literária dialoga (de forma criativa e singular, é verdade) com os acontecimentos que marcaram o mundo, principalmente o Ocidente, após a Segunda Grande Guerra, a saber, a transição de uma sociedade marcada pelos valores de instituições fechadas em si mesmas, como a família, a Igreja, o casamento, para outra na qual

doravante as instituições fechadas viriam gradativamente a experimentar sucessivas crises.

A segunda perspectiva é que, de uma forma ou de outra, a produção literária de Clarice Lispector constitui uma resposta criativa em relação à crise da família, da Igreja e do casamento, instituições que deixaram de ser centrais como forma de controle social, em função do advento de uma sociedade do consumo e midiática, duas instâncias que incorporaram sim os valores tradicionais tanto da família, como da Igreja, como do matrimônio, mas que, por outro lado, tomaram o lugar delas, porque passaram a ser determinantes, e ainda são, como máquinas de produção de identidades sociais desejáveis para o capitalismo pós-guerra.

É por isso mesmo que o ponto de vista de Antonio Candido (1970, p.126) de que *PCS*, embora obra surpreendente pela novidade, é tecnicamente defeituosa, não é minimamente verossímil, uma vez que o suposto defeito técnico de *PCS* nada mais é que uma resposta criativa em relação à crise, antes de tudo, do enredo linear-biológico da família, da Igreja e do casamento, por serem instituições que se valiam – e se valem – da metáfora biológica da infância, da juventude e da velhice, isto é, da validade essencial, religiosa de uma epistemologia fundada na crença de uma origem, o começo da vida, que remeteria a um meio, a juventude da vida, para enfim terminar com a velhice.

Esse era o modelo social por excelência do pré-guerra no Ocidente e no mundo, o do fechamento da vida humana no não menos fechado enredo de

uma biografia fundada na metafísica da tríade biológica do nascimento, do desenvolvimento e da velhice, tríade que certamente está relacionada com o modelo que ainda hoje foi consagrado como a boa forma de escrever, seja um texto de criação, seja um texto técnico, igualmente marcados pela crença de que devem ter um começo, uma introdução; um meio, o desenvolvimento; e um fecho conclusivo, se quiserem ser recepcionados como textualidades coesivas, coerentes.

É essa mistificação do enredo fechado em si, com seu primoroso nascimento, desenvolvimento e morte, consagrada pelas instituições tradicionais, como modelo biológico-religioso para a vida humana que passou a entrar em crise com a crise da família, da Igreja e do matrimônio. A literatura, como potência criativa, respondeu a essa crise produzindo obras literárias que não podem ser vistas como incompletas, tecnicamente mal acabadas, ou coisas que o valham, a não ser se nosso ponto de vista for o da metafísica biológica do começo, do meio e do fim, que era e é o ponto de vista das instituições tradicionais.

As obras literárias que dialogaram e ofereceram soluções criativas em relação à crise da família, da Igreja e do casamento não são, nesse sentido, inacabadas e incompletas. São obras completas e acabadas, pois não lhes falta nada, pelo menos se concebidas como obras que possuem suas singularidades próprias, que são aquelas que partem da constatação de que obra alguma deve enredar-se biologicamente na crença metafísica de um começo, de um meio e de um fim, posto que o em si de tudo, sua suposta unidade, seja da vida, seja de uma obra de criação, constitui-se pelo que tem

sido, pelo o que se faz ser, na relação com outros seres e outras obras, tendo em vista as linhas de força do contexto histórico, o qual, por sua vez, não é um em si fechado em sua própria suposta verdade transcendental, mas uma construção, como obra histórica, da qual todos somos a um tempo agentes e pacientes.

Essa é a questão que acredito ser relevante para ler a produção literária de Clarice Lispector. Por isso não vejo vantagem na estratégia de isolá-la como criadora, em seu contexto histórico de produção ficcional, seja porque não foi a única que produziu, no Brasil, obras literárias marcadas pelo desapego à idéia de enredo, pela supostamente desordenada orquestração de tempos e espaços, tal que a infância é a velhice, que é a juventude, que é o estar na casa do pai, que é o estar com a mãe, que é o estar com o marido, que é o estar em lugar algum, como é o caso de obras de autores outros, como Nelson Rodrigues, cuja obra dramática inscreve, com suas singularidades próprias, a crise da família patriarcal-burguesa, com estrutura formal irregular, aparentemente sem coesão e coerência; como um João Guimarães Rosa, que produziu uma literatura em que o grande personagem é a própria variabilidade da língua, sem começo, sem meio e sem fim, para ficar em apenas dois exemplos mais evidentes e consagrados, sem desconsiderar a legião de outras obras e autores que romperam de vez com o enredo e produziram obras de misturas irregulares, que desconsideraram completamente a crença metafísica num centro de significância coesiva, como o foram e são a família, a igreja e o casamento; seja também porque a singularidade da produção literária de Clarice Lispector está em relação direta com a crise da família, da Igreja e do

casamento, uma vez que é em relação a essas crises que a autora de *A hora da Estrela* produziu um conjunto de obras marcado pela potência do fora; do fora em relação à família, à igreja, ao casamento e também em relação à intimidade, à subjetividade, à introspecção.

É, assim, a potência do fora ou do exterior a que se inscreve como fluxo e refluxo criativo no conjunto da produção literária de Clarice Lispector, por isso não compartilho com o quase consenso crítico de que sua literatura seja a da subjetividade errante, auto-reflexiva, de um eu que se desdobra em torno de si mesmo, através de uma linguagem ofegante, como se o descompasso respiratório, rítmico, espacial, temporal, traços formais daquilo que é possível designar como estilo de Clarice Lispector, nada mais é que o resultado evidente de um eu literário igualmente dividido, ofegante, estilhaçado, implosivo, embora, por isso mesmo, supostamente seja um eu de subjetividades.

É verdade que uma profusão de subjetividades estilhaçadas, perdidas e incompletas é recorrente nas obras de Clarice Lispector, e antes de tudo em sua obra de estréia, *PCS*, mas isso não significa que, em consequência, sua literatura seja intimista e introspectiva. Pelo contrário, argumento que essa proliferação de intimidades estilhaçadas de sua narrativa de ficção constitui a evidência de que Clarice Lispector produziu uma literatura cujo desejo está para a exterioridade de si, da linguagem e de tudo quanto existe, em contraposição à presença de tudo que seja ou possa ser interpretado como dentro, como interior, como introspecção, traços críticos, em crise, de sua

literatura, não podendo ser vistos e concebidos, por isso mesmo, como constituintes de sua produção literária que está, repito, em relação à exterioridade de tudo, razão pela qual a ficção de Clarice Lispector é uma ficção de e para o exterior, como abertura sem fim para qualquer irreprimível e inapreensível potência criativa.

Sustento esse argumento antes de tudo, claro, porque parto das especificidades formais e temáticas de *Perto do Coração Selvagem,* embora, sob o ponto de vista teórico, amparo-me em Michel Foucault, especialmente em seu ensaio *O pensamento do exterior* (1966), no qual, a respeito da linguagem literária, assim se pronuncia Foucault:

> Habituou-se a crer que a literatura moderna se caracteriza por um redobramento que lhe permitiria designar-se a si mesma: nessa auto-referência ela teria encontrado o meio, ao mesmo tempo, de se interiorizar ao extremo (de ser apenas o seu próprio enunciado) e de se manifestar no signo cintilante de sua longínqua existência. De fato, o acontecimento que fez nascer o que no sentido estrito se entende por "literatura" só é a da ordem da exteriorização em uma abordagem superficial: trata-se muito mais de uma passagem para o "fora": a linguagem escapa ao mundo de ser do discurso - ou seja, à dinastia da representação- e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo nos abriga e os separa. A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma, e se, nessa colocação "fora de si", ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. O "sujeito" da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do "eu falo" (FOUCAULT, 2001, p.220-221).

Penso que os argumentos de Foucault expressos no fragmento acima sobre a linguagem literária caem como uma luva para a proposição de uma análise do romance *PCS* que abandone de vez o paradigma crítico de que Clarice

Lispector produziu um enunciado literário marcado pela auto-referencialidade, pela subjetividade, pela introspecção e assim por diante.

Em estrita concordância com Foucault, essa abordagem “introspectiva” de *PCS* certamente é consequência do fato de termos habituados “a crer que a literatura moderna se caracteriza por um redobramento que lhe permitiria designar-se a si mesma: nessa auto-referência ela teria encontrado o meio, ao mesmo tempo, de se interiorizar ao extremo” (FOUCAULT, 2001, p. 220).

Tendo em vista os argumentos de Foucault acima, considero necessário reeducarmos nosso olhar crítico acerca do conjunto da obra de Clarice Lispector, e muito especialmente acerca de *PCS*, objeto desta pesquisa, por ser precisamente uma narrativa de ficção sobre a ficção da vida órfã de Joana, a protagonista.

Sob esse ponto de vista, como não analisar *PCS* como narrativa cujo enunciado “escapa ao mundo do ser da linguagem”, ou seja, à dinastia da representação ou da auto-representação, substituindo-o (o mundo de ser da linguagem) por uma linguagem que escapa de si mesma e que, ao invés de revelar o seu próprio ser, expande para fora de si, no lugar de se retrair e se retorcer sobre e dentro de si mesma?

Como não considerar pertinente o fato de que o “eu falo” da protagonista Joana, mais que falar a si mesmo, de seus dramas, suas perturbadas lembranças da infância, da adolescência e da vida adulta, nada mais é que um

pretexto para explodir a interioridade da linguagem, convocando-a a se expandir para o exterior de si mesma, como que se retorcendo no vazio sem fim do fora dela mesma?

Como, por fim, não considerar que o vazio deste “eu falo” de Joana não seja duplamente vazio rumo ao exterior da linguagem, pelo fato de que o “eu falo” de Joana não esteja, na narrativa, auto-representado através de um foco narrativo de primeira pessoa (eu falo), mas de terceira pessoa, de sorte que aquela persona que assume o “eu falo”, em *PCS,* não esteja irremediavelmente dissolvida num duplo sujeito de enunciação, o qual, não menos duplamente, se desdiz muito mais que se diz?

É, portanto, amparada nas considerações acima de Michel Foucault, que sustento o argumento de que PCS, ao invés de ser o exemplo cabal de uma literatura de introspecção, é muito pelo contrário, uma ficção da expansão sem fim para o exterior de si e da linguagem mesma.

2.2. Mundos interiores e o prenúncio dos mundos exteriores: o eu minto do narrador de *PCS*

É por isso que não posso senão discordar de Benedito Nunes, quando, no primeiro trecho aqui citado, afirmou taxativamente que são as vivências intimistas de Clarice Lispector que “[...] absorvem os acontecimentos exteriores, escassos e insignificantes, e exprimem o conflito dramático que

cinde a personagem, interiormente dividida e em oposição aos outros (NUNES, 1995, p.19-20).

Não é verdade que os acontecimentos exteriores sejam escassos e insignificantes na literatura de Clarice Lispector, e também em *PCS*, objeto da interpretação de Benedito Nunes. Não é verdade também que haja, em *PCS*, “conflito dramático que cinde a personagem dividida e em oposição aos outros”. Se há conflito dramático, e por certo eles existem, é entre intimidades e subjetividades decadentes e marcadas por despóticos poderes, como a intimidade paterna, a intimidade materna, a intimidade matrimonial ou da família substituta da tia, convocada para assumir Joana em face da indiferença do pai escritor e da anterior morte de sua mãe. Por outro lado, não obstante essas conflituosas intimidades edípicas, a exterioridade é onipresente em *PCS*, como potência vital responsável pela força criativa, a irreprimível vontade de viver da protagonista Joana, ainda que ela seja apanhada cem cessar por letais e repressoras forças intimistas.

E é essa relação não menos conflituosa entre intimidades edípicas repressoras, castradoras, às quais chamarei de mundos interiores; e potências exteriores de liberdade, de alegria, de criação, às quais chamarei de mundos exteriores, que constitui o verdadeiro tema de *PCS*, seu desenredado enredo, razão pela qual, tendo em vista esses “mundos exteriores”, interpreto ao avesso os três primeiros sons que ricocheteiam no primeiro parágrafo do romance *PCS*: o som inscrito como potência na personificação da máquina

datilográfica do pai escritor; o som do relógio que acorda com seu próprio som, “tin-dlen”; e o som do silêncio com sua zoeira, seu insistente zunido, “zzzzzz”.

Embora a presença dessas três sonoridades nos convoque de imediato a interpretá-la como inscrição do Complexo de Édipo, com a máquina de escrever do pai; o relógio-filho, em função da sonoridade infantil que produz; e o silêncio materno, pois a mãe está morta; interpreto essa passagem inicial da narrativa, com a cena suposta do Complexo de Édipo, a qual, no entanto, deixa de ser simplesmente porque é outra coisa: é linha de fora de uma escrita exterior à escrita do pai, de vez que o romance enquanto tal é exterior ao pai, por se tratar de uma ficcional escrita sobre a orfandade da protagonista, Joana. Por isso mesmo, a máquina de escrever não remete ao pai, mas ao fora do pai, à narrativa exterior de *PCS*, com sua linguagem ela mesma órfã, sem pai, sem mãe, sem Complexo de Édipo.

Dessa forma, mais que sons de edípicas intimidades, o da máquina datilográfica é o da escrita como exterioridade: a escrita de Clarice Lispector, mais que a paterna, como selvagem coração exterior, “tac-tac-tac”, com seu devir infância ou devir Joana, “tin-dlen”, cujo ponteiro, o do relógio, não remete a um tempo de dentro edípico, mas ao fora de uma escrita órfã, a de Joana, que vem marcada e demarcada pelo paradoxo do som do silêncio, “zzzzzz”, como zona fronteiriça entre o dentro e o fora, entre a casa e o mundo exterior, entre a morte da mãe e a orfandade como acontecimento de escrita exterior ao triângulo edípico, razão pela qual, após o som do silêncio, sobrevém, na

narrativa, a imagem exterior de “folhinhas de árvore”, assim como a do sol a iluminar a exterioridade sem fim de tudo.

Ainda considerando o sistema de sonoridades não edípicas apresentado no primeiro parágrafo de *PCS*, não menos ilustrativo é a emergência personificada de um guarda-roupa perguntador, ele diz: “o quê?”. Trata-se de um guarda-roupa que insiste em não entender o som que é produzido dentro dele: o som das roupas. É por isso que esse personificado guarda-roupa, surdo para os sons do dentro, a si mesmo responde o que tem dentro de si, em forma de eco, “roupa-roupa-roupa” (LISPECTOR, 1998, p.13), como que a dizer que a intimidade nada mais é que formas de vestimentas ou de ecos de vestimentas, repetições de práticas e de saberes que se enredam no eco de suas edípicas monotonias paternas, maternas, matrimoniais, intimistas, interiores, subjetivas.

Talvez não seja circunstancial, a propósito, que o narrador diga o seguinte sobre a relação do guarda-roupa com os três outros sons: “Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta (LISPECTOR, 1998, p. 13), contraponto que analiso como a evidência de que o guarda-roupa, embora seja um índice literal da dimensão do dentro, como mobiliário de um quarto, o quarto da subjetividade, constitui, todavia, uma estrutura morta, razão pela qual é descrito como “uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta” (LISPECTOR, 1998, p.13), sendo por isso mesmo que ele não escuta – ou escuta mal – os apelos intimistas de seu interior.

Uma segunda possibilidade interpretativa ainda é possível, tendo em vista a passagem da narrativa citada – a de que o guarda-roupa constitui uma metáfora para orelha da mãe, literalmente morta no interior da casa. Caberia perguntar, no entanto, se a interpretação anterior não é muito delirante e, por isso mesmo, inviável, inverossímil. Como é possível que a orelha morta do trecho citado da narrativa seja ou possa ser interpretada como uma metáfora do guarda-roupa? E por que seria ou poderia ser uma referência literal à mãe morta?

À primeira pergunta respondo dizendo que o primeiro parágrafo de *PCS* traz um aparente lapso, pois o narrador descreve efetivamente quatro sons: o da máquina de escrever, o do relógio, o do guarda-roupa perguntador e o som do silêncio. No entanto, embora descreva quatro sons, a narrativa em seguida fala em três sons. Não sabemos se, nesse momento, a narrativa se refere aos sons da máquina de escrever, do relógio e do guarda-roupa, na suposição de que o silêncio não produz som, pelo simples fato de ser silêncio ou se, por outro lado, admitindo que o silêncio possa produzir som (numa interpretação que assuma o paradoxo) teríamos então três sons, o da máquina de escrever, o do relógio e o do silêncio, não entrando o do guarda-roupa.

Escolhendo a segunda hipótese, a de que os três sons são da máquina de escrever, do relógio e do silêncio, há, portanto, nesse trecho, não uma ambiguidade, mas várias: uma primeira em relação ao sentido conotado e denotado, a de que o guarda-roupa é uma metáfora para “orelha morta” e ao mesmo tempo uma referência literal e metonímica (a orelha morta pela morta

mãe) à mãe morta; uma segunda tendo como eixo o silêncio, que pode ser o silêncio da e na morte, que, por vez, pode ser o silêncio da intimidade morta, como a mãe, embora efetivamente apenas no terceiro capítulo da narrativa, intitulado "...a mãe...", é que somos devidamente informados, pela voz do pai, de que a mãe de Joana, a protagonista, tinha morrido. Logo, a grande orelha morta é sim uma referência antecipada de que a mãe de Joana estava morta.

É por isso que acho a segunda hipótese mais fascinante, a hipótese de que os três sons se referem à máquina de escrever, ao som do relógio e do silêncio, porque é a hipótese que engendra uma ambiguidade entre um sentido conotado, a metáfora da "grande orelha morta" como uma descrição do guarda-roupa; e um segundo sentido, literal, denotado, por poder ser uma referência explícita à mãe morta no interior da casa; ambiguidade que não deixa de ecoar o significante "roupa-roupa-roupa", que não deixa de ecoar, por sua vez, o perjuro enfático de Pedro, no Evangelho, que teria dito três vezes não conhecer Cristo, após a prisão deste, além de ecoar ou inscrever ou reproduzir o fatídico três do Complexo de Édipo: pai, mãe, filha.

Considerando, sob esse ponto de vista, a segunda hipótese interpretativa, a da ambiguidade entre guarda-roupa e a mãe morta, emerge a possibilidade de analisarmos esse supracitado trecho como uma alusão negativa à intimidade, ao dentro, ao interior da casa, pois o guarda-roupa é o lugar, como sabemos, onde guardamos roupas, "roupa-roupa-roupa"; lugar, portanto, da intimidade protegida pela roupa, embora seja uma intimidade morta, porque se refere

igualmente à mãe morta, logo à orfandade de Joana, essa personagem nua, órfã de intimidades, de roupas, solta na exterioridade de existir e de escrever.

E, como um delírio leva a outro e uma análise em eco não para de ecoar outras possibilidades analíticas, interpreto o perjuro possível, inscrito no número três em eco, “roupa-roupa-roupa”, como eco do perjuro do evangelista Pedro, perjuro que ecoa, por sua vez, o trecho citado acima de Michel Foucault, para argumentar a favor de uma literatura do fora, em oposição a uma literatura da subjetividade, da intimidade, pois Foucault sustenta tal argumento com o “eu minto” da narrativa de ficção, que pode ser simplesmente, no caso de *PCS*, o “eu minto” do narrador a nos sugerir, por sua vez, que *PCS* é uma narrativa do fora, que se inventa e que, por isso mesmo, não tem compromisso com a escuta de uma grande orelha cor-de-rosa dos sonhos pueris de introspectivas felicidades, evidentemente mortas, porque, a partir do silêncio, “zzzzz”, o vazio é a exterioridade sem fim da escrita se realizando ao escrever, “tac-tac-tac”, ao mesmo tempo em que se inventa como mentira, como ficção.

2.3. Perto do coração selvagem: anti-edípico romance do fora

E, por falar em dentro que fala, que é falo despótico, porque insiste em ecoar a si mesmo como se fora o todo – como decadentes introspecções de roupa, roupa, roupa –, retomo a ironia do número três, que é a ironia dos três sons do fora, da exterioridade, da máquina de escrever, do relógio e do silêncio, para contrapor esses três sons da exterioridade que abrem a narrativa com os três “sons” edípicos, de intimidades, que a sequenciam sob a forma dos três

primeiros capítulos: o primeiro, cujo título é “pai”, que narra a impossível relação ou o impossível diálogo de Joana, a personagem do fora, com a paternidade, ou falo paterno; o segundo capítulo, intitulado “O dia de Joana”, que é pleno de foras, de pensamentos exteriores, exatamente quando o marido sai de casa – “Mal, porém, sentira que ele saíra de casa [...] Do bairro quieto, das casas afastadas não lhe chegava ruídos. E, livre, nem ela mesma sabia o que pensava” (LISPECTOR, 1998,p.18) –, de sorte que, livre do marido, o dia é de Joana, livre ao ponto dela não saber mais o que pensar, de tão solta no mundo exterior, se encontra quando o marido sai de casa; e, por fim, o terceiro capítulo, intitulado “...A mãe...”, cujo contato ou lembrança ou mnemônica presença, Joana experimenta não por si mesma, pela convivência com a mãe, mas pelo pai escritor, que é quem, neste capítulo, fala da mãe de Joana para um amigo dele, enquanto, quase dormindo, Joana se lembra do pai falando e assim descrevendo a mãe dela, Elza:

> -- Tu não imaginas sequer: nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas, mas raiva sincera e desprezo também. E ser ao mesmo tempo tão boa... secamente boa... Ou estou errado? Eu é que não gostava daquele tipo de bondade: como se risse da gente. Mas me acostumei. Ela não precisava de mim. Nem eu dela, é verdade. Mas vivíamos juntos. O que eu ainda agora queria saber, dava tudo para saber, é o que ela tanto pensava. Você, como me vê e como me conhece, me acharia o tipo mais simplório perto dela. Imagine então a impressão causada na minha pobre e escassa família: foi como se eu tivesse trazido para o seu rosado e farto seio – lembras-te, Alfredo? – os dois riram – foi como se eu tivesse trazido o micróbio da varíola, um herege, nem sei o quê... Sei lá, eu mesmo prefiro que esse broto aí não a repita. E nem mesmo a mim, por Deus... Felizmente tenho a impressão de que Joana vai seguir seu próprio caminho...(LISPECTOR, 1998, p. 28).

É assim, como contraponto aos três sons do fora, no primeiro parágrafo da narrativa, que os três primeiros capítulos de *PCS* nos remetem aos três sons da intimidade edípica, antes de tudo para a formação/castração feminina: o

som do pai escritor, o som da mãe, relatado através da descrição paterna, e o som do marido, cuja ausência é brecha suficiente para Joana viver plenamente o som de seu dia de exterioridade.

Em relação a esses três sons edípicos – do pai, do marido e da mãe – implicados como supostos pontos de vista a estruturar os três primeiros capítulos da narrativa, parece-me interessante retomar a pergunta esfíngica do personificado e surdo guarda-roupa: “O quê?” Essa é a pergunta fatal do guarda-roupa, a pergunta que remete ao eco sonoro do triângulo edípico, do triplo som edípico, “roupa, roupa, roupa”; ou, o que dá no mesmo, pai, mãe, filha: esse é o triplo som que estrutura e veste, como mundos do interior, as diversas roupas institucionais que apreendem e prendem Joana, embora seu exteriorizado coração selvagem seja inapreensível, bicho bravo de exterioridades não prisioneiras a produzir seus próprios sons, como prognostica o pai de Joana a respeito de seu futuro: “Sei lá, eu mesmo prefiro que esse broto aí não a repita. E nem mesmo a mim, por Deus... Felizmente tenho a impressão de que Joana vai seguir seu próprio caminho” (LISPECTOR, 1998, p. 28), que é o caminho da não monotonia edípica, o caminho que se auto-inventa, por isso é irrepetível, única exterioridade, tal que a filha não repete nem o pai e nem a mãe, posto que não é uma fixidez, uma escrita dada, mas exterioridade que vive o pleno dia de sua aventura de estar viva.

É por isso que considero que *PCS* constitui uma narrativa de ficção que deve ser literalmente compreendida como uma ficção que relata uma personagem, Joana, ou a própria escrita, o romance mesmo, como perto do coração

selvagem, perto do exterior, da liberdade, do pleno desejo, embora seja tomada pelo despótico dentro edípico, com suas intimidades prisioneiras, de modo que o coração selvagem, que é o coração do fora, esteja ainda impedido de ser plenamente vivido porque o mortal abraço de Édipo apanha Joana por onde ela vá e esteja, por uma razão muito simples: produzimos uma civilização edípica, de modo que o fora se tornou sempre um perto (que é longe), uma intuição, uma possibilidade, a ser revolucionariamente experimentada, como o é através da escrita mesma, como experimentação selvagem, de *PCS*.

De qualquer forma, considerando a dimensão literal do título do romance, *Perto do Coração Selvagem*, é possível deduzir o óbvio: existe um coração selvagem e este está perto de algo que tenta domesticá-lo e civilizá-lo, razão pela qual interpreto que o "coração selvagem" da exterioridade é paralelo (está perto) a um civilizado mundo edipianizado, que é antes de tudo o mundo das intimidades, o familiar mundo interior em que tudo é castração/domesticação de foras, de exterioridades, por se constituir como o familiar mundo do triângulo edípico, no qual o fora está vedado porque tudo tem que repetir a cena familiar de papai-mamãe-filhinha, como um centro triangular que se expande e a si mesmo duplica na relação matrimonial de esposa e marido, papai e mamãe; na relação entre patrão e empregado, pai e filho; entre colonizador e colonizado, pai e filho bastardo. É assim que o triângulo edípico produz sua estrutura interior, seu campo de subjetividade: tornando tudo familiar, natural, domesticado, como lei de castração, prescrição que impede o fora, que impede que produzamos outros mundos, sufocados que estamos pelo dentro edípico, que a tudo familiariza porque a tudo naturaliza, porque a edipianização do

mundo nada mais é que uma forma de manter as redes de poder, de naturalizá-las como eternas, definitivas, logo não mutáveis.

Por outro lado, *PCS*, como o próprio título diz, pode ser lido como narrativa em devir rumo ao selvagem mundo exterior, motivo pelo qual constitui uma ficção sobre o processo de *desedipianização* da protagonista Joana, que é uma personagem órfã: órfã de mãe, que morreu; de pai, que a abandona à própria sorte e também morre. Por isso mesmo, mesmo que Joana venha a ser apanhada por outras duplicações edípicas, como a da família da tia ou mesmo pelo matrimônio, ela continua órfã; e ser órfã, nesse caso, é estar perto do coração selvagem; é ser anti-Édipo, o que me remete ao livro *O Anti-Édipo*, *capitalismo e esquizofrenia* (1972), de Gilles Deleuze e Félix Guattari, obra em que os autores de *Mil Platôs*, *capitalismo e esquizofrenia* argumentam que o triângulo edípico constitui uma forma de interioridade que o tempo todo engendra a si mesma como interioridade edípica, como traumáticas subjetividades castradas marcadas pelo círculo vicioso de repetirem sem cessar a si mesmas como naturalizadas relações de poder, entre pai e filho, entre patrão e empregado, colonizador e colonizado, adulto e criança, tal que qualquer fora é concebido como impossível.

É por isso que, antes de ser uma produção/reprodução da psicanálise ou da família ou da ideologia, o triângulo edípico é um investimento social de poder, um abraço das redes de poder sobre toda possibilidade de fora, submetendo esse fora às pressões interiores de um desejo dado, pronto e acabado: o desejo de não ser o oprimido, mas opressor; o desejo de não ser o filho

bastardo, mas o filho legítimo; o desejo de não ser pobre, mas rico; o desejo de não ser o colonizado, mas o colonizador. E também o desejo de produzir subjetividades ou introspecções que não nos cansam de dizer sobre o desejo de não ser colonizado, mas colonizador; de não ser pobre, mas rico; de não ser órfão, mas protegido por uma estrutura familiar edípica, como abrigo para nossa sujeição edípica, razão pela qual Deleuze e Guattari assim descrevem o Complexo de Édipo:

> Mas o Édipo não se faz no consultório do analista, que apenas atua como última territorialidade, faz-se em família. E não é a família que o faz. As utilizações edipianas de síntese, a edipianização, a triangulação, a castração, tudo isto remete para forças um pouco mais poderosas, um pouco mais subterrâneas que a psicanálise, a família e a ideologia todas juntas: são forças da produção, da reprodução e da repressão sociais. Porque na verdade, são precisas forças muito poderosas para conseguir vencer as forças do desejo, para as levar à resignação, substituindo em todo o lado o que é essencialmente ativo, agressivo, artístico, produtivo e conquistador no próprio inconsciente, por reações do tipo papá-mamã. É neste sentido que, como vimos, Édipo é uma aplicação e a família um agente delegado. E, ainda que por aplicação, é muito duro, muito difícil para uma criança ter de viver como um ângulo (DELEUZE&GUATTARI, 1972, p. 99).

Viver como um ângulo, ainda que difícil, é apenas um lado de *PCS*, o lado em que Joana está longe do selvagem coração do exterior, porque está dentro da estrutura edípica, embora, e esse é o outro lado da narrativa, Joana, é bem verdade, nunca está dentro da estrutura edípica, porque sua orfandade nada mais é que a impossibilidade de duplicar Édipo como esposa, como mãe, como adaptada mulher apanhada pelo desejo de desejar um mundo fechado em si mesmo.

É porque deseja como uma órfã que Joana deseja realmente, perto do coração selvagem, que é o coração do desejo livre, aberto, exterior, vivente, porque ativo, por agressivo, porque, ao desejar, produz o fora em relação às forças

muito poderosas, que são as forças da sujeição às hierarquias que submetem a vida a uma deplorável condição de vida já vivida, já vista, já ouvida, na dura rotina dos papeis ou subjetividades definidas, seja a subjetividade feminina, seja a masculina, seja a homossexual, seja a étnica, seja a de classe, não importa, porque toda subjetividade definida é já uma prisão edípica, uma condenação ao dentro de si mesmo, condenação que duplica desejos intimistas, introspectivos e, por isso mesmo, desejos falidos, natimortos, pela razão mesma de que desejar é expandir foras e não interioridades; é produzir acontecimentos, alteridades, criação, orfandades.

É porque o desejo como produção do fora é perigoso, que a sociedade o desloca para o dentro, para a intimidade, para a introspecção, pois, assim fazendo, desloca-o para subjetividades previsíveis, fechadas em si e marcadas sem cessar pela auto-afirmação, como o desejo de afirmar-se como homem, como déspota, como mulher, como homossexual, como negro: desejos dejetos de si mesmos, impotentes para produzir o fora de si, onde agita o verdadeiro desejo.

É por isso, ainda com Deleuze e Guattari que:

> Portanto, é de uma importância vital para uma sociedade reprimir o desejo, e mesmo achar algo de melhor que a repressão, para que até a repressão, a hierarquia, a exploração e a sujeição seja desejadas. De fato, é lastimável ter de dizer coisas tão elementares: o desejo não ameaça a sociedade por ser de desejo de dormir com a mãe, mas por ser revolucionário. E isto quer dizer não que o desejo seja diferente da sexualidade, mas que a sexualidade e o amor não dormem no quarto do Édipo, que sonham com outras larguezas e fazem passar estranhos fluxos que não se deixam armazenar numa ordem estabelecida. O desejo não quer a revolução, ele é revolucionário por si mesmo, e como que involuntariamente, só por querer ser aquilo que quer (DELEUZE&GUATTARI, 1972, p.95).

É por isso que o verdadeiro desejo é o desejo ao fora e desejar o fora não é nunca um antes – eu desejo o fora, eu sonho com o fora – mas é a efetiva produção do fora, razão pela qual todo desejo anti-edípico é revolucionário, porque é sempre o desejo-produção insubmisso, de abertura de mundos, de desrepressão edípica, que é antes de tudo uma forma de tirar as roupas dos desejos já dados, de não permitir que o desejo seja vestido por roupas que fiquem presas no guarda-roupa e que ecoem, quando vestidas, a rotina submetida de uma identidade qualquer: a roupa de ser esposa, a roupa de ser filha, a roupa de ser amante, a roupa de ser um já vivido, logo a roupa de estar morto, por não mais desejar revolucionariamente, por não mais inventar-se como outro de outro, foras.

E são esses foras que Joana realmente deseja, porque revolucionariamente os realiza como órfã personagem de *PCS*. E são esses foras que Clarice Lispector produziu como força de efetivo desejo ao escrever *PCS*, obra de revolucionário desejo, de exterioridade em relação ao triângulo edípico. É por isso que, no primeiro parágrafo da narrativa, logo após descrever as vozes do fora do humano, o fora em relação à máquina de escrever, o fora em relação ao guarda-roupa, o fora em relação ao silêncio, o cenário que a narradora apresenta não é mais o do interior da casa, do quarto e suas interiores mobílias falantes, mas o pleno sol do fora: “Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes” (LISPECTOR, 1998,p.13).

É, assim, o pleno sol do dia, o pleno sol iluminado do desejo que liga os três sons inumanos, o da máquina de escrever, o do relógio e o do silêncio, de modo que *PCS* é obra de perto desejo de constituir-se como um fora em relação à intimidade humana, que é a intimidade da humanidade e sua civilização, a humanidade e sua casa, sua família, seu Édipo de abrigo, de paredes que impedem a realização desejante do fora de si mesmo, isto é, o fora de uma civilização que não cessa de produzir um pesado fardo de dentro nobreza, dentro plebeu; dentro soberano, dentro súdito; dentro homem, dentro mulher; dentro patrão, dentro empregado; dentro pai, dentro filho, e assim por diante, impedindo o fora desejo de criação do novo.

2.4. Do interior para o exterior: a morte do dentro e a orfandade do desejo revolucionário

É como obra de desejo de produção de foras que o argumento de Benedito Nunes de que *PCS* é pobre em referências extra-subjetivas, exteriores, não é verdadeiro, e antes de tudo não é verdade que as referências ao fora não sejam relevantes. Muito pelo contrário, sempre que o fora do humano, o fora de Édipo, ou sempre que o desejo como realização do fora emerge na narrativa, esta demonstra a falência e estreiteza de todo dentro, como demonstra a seguinte passagem do segundo capítulo de *PCS*:

> Ainda deitada, quedara-se silenciosa, quase sem pensar como às vezes sucedia. Observava ligeiramente a casa cheia de sol, àquela hora, as vidraças altivas e brilhantes como se elas próprias fossem a luz. Otávio saíra. Ninguém em casa. E de tal modo ninguém dentro de si mesma eu podia ter os pensamentos mais desligados da realidade, se quisesse. Se eu me visse na terra lá das estrelas, ficaria só de mim. Não era noite, não havia estrelas, impossível observar-se a tal distância. Distraída, lembrou-se então de alguém – grandes

> dentes separados, olhos em cílios, - dizendo bem seguro da originalidade, mas sincero: tremendamente noturna a minha vida. Depois de falar, esse alguém ficava parado, quieto como um boi à noite; de quando em quando movia a cabeça num gesto sem lógica e finalidade para depois voltar a se concentrar na estupidez. Enchia todo o mundo de espanto. Esse homem era de sua infância e junto à sua lembrança estava um molho úmido de grandes violetas, trêmulas de viço... Nesse instante mais desperta, se quisesse, com um pouco mais de abandono, Joana poderia reviver toda a infância... O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio... Mas tudo isso era mais curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos (LISPECTOR, 1998, p. 24).

Sob o signo da iminência da saída do marido, o personagem Otávio, o sol ilumina toda a casa, como índice geral de alegria pelo e para o fora, constituído pela relação de Joana com sua suposta solidão, e suposta porque na verdade a ausência do marido é o momento em que Joana tem de fato a companhia de exterioridades, sendo ela mesma mais uma delas, das exterioridades mundanas, uma vez que suas experiências de viventes, de infância, de adolescente, de mulher, são constantemente retomadas, em suas vitalidades desejantes, logo em suas exterioridades, razão pela qual, na narrativa, essas lembranças vitais de si, como exterioridades de tempo e espaço, assim como exterioridades etárias, emergem sempre que algum referente edípico, o pai, a mãe, o marido, morre ou sai do horizonte de sua intimidade.

No fragmento citado acima é o marido que sai de sua presença. Está dado, assim, o contexto favorável para a memorização de si mesma, em outras épocas de sua vida, mas uma memorização que não é uma lembrança traumática, edípica, mas uma reminiscência vital, desejante, porque marcada por acontecimentos que produzem foras. E, nesse caso, produzir os foras é produzir orfandades.

É por isso que, em seguida à ausência do marido, Otávio, já sozinha e acompanhada de exterioridades, Joana retoma a criança que fora, e não uma edípica criança presa às traumáticas tranças interiores do triângulo edípico, mas uma criança órfã, exterior, de modo que a referência à fala de seu pai – "tremendamente noturna a minha vida" – é também uma alusão à morte da mãe, de modo que o pai diz o que diz para anunciar para si e para a filha, Joana, o impacto na vida dele da morte da mulher, Elza, mãe de Joana.

Tendo dito o que disse, o pai metamorfoseia-se em bicho quieto, "como um boi à noite". É aí, como um boi, que o pai enchia todo o mundo de espanto. Interpreto esse espanto como sendo o espanto da desejante cena exterior, cena que é um espanto porque constitui-se como um forma de lançar-se para fora das intimidades edípicas de ser pai, de ser marido, de ser humano, de sorte que esse espanto passa a ser também de Joana, que se sente mais abandonada, o que permite a ela participar do fora, da exterioridade, uma vez que estar abandonada é o mesmo que estar fora dos referenciais edípicos de paternidade, de proteção interior, familiar.

Abandonada, Joana se lembra de seu próprio abandono, e, a partir daí, uma inversão semântica faz com que ser abandonado não significa ser órfã, mas, pelo contrário, significa ser protegida pelas intimidades institucionais de ser filha, esposa, razão pela qual ela se lembra de seu abandono, que perpassa toda sua vida ou falta de vida institucional, edípica: "O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio..."

(LISPECTOR, 1998, p.24), para finalmente concluir: “Mas tudo isso era mais curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos” (LISPECTOR, 1998, p. 24), donde é possível deduzir que toda a sua vida de filha, de estudante, de adolescente, de internato, de casamento nada mais é que um curto e perdido momento de não vida, porque se esgotaria com um simples olhar surpreso, isto é, um simples olhar de exterioridade; surpreso porque constitui um olhar do e para fora de sua dramática não vivida vida de protegida pelo paradoxo de um abandono, que é tanto mais abandono quanto mais é proteção, quanto mais é edípica morada no interior das formas domesticadas de viver.

Esse fragmento supracitado da narrativa é um verdadeiro acontecimento exterior, de positiva orfandade, porque é o momento em que Joana se vê diante da morte de sua proteção filial, quando efetivamente deixa de ser filha tanto da mãe, morta, como do pai, que de alguma forma também morreu para o interior, a partir da morte da esposa, Elza, e por isso se metamorfoseia em animal, em boi, em espanto de exterioridade desumana, o que o faz também morrer para ser pai.

É assim, com essa dupla morte, a da mãe e do pai, que a orfandade de Joana se apresenta não como um segundo nascimento, mas como o nascimento por excelência, quando a personagem nasce para se constituir como exterioridade, razão pela qual *PCS* não é uma narrativa de introspecção, de intimidade, de subjetividades, mas de dessubjetividade, de exterioridade, de realização efetiva do desejo, que é tanto mais potência criativa quanto mais seu movimento não

tenha como direção um fora para um dentro, um fora de existir, que é todo nosso, comum, para um dentro familiar, parental, de intimidades particulares, exclusivas, intimistas, introspectivas; mas, sim, um dentro para um fora: um dentro de ter um nome próprio, Joana, de ter uma mãe, um pai, uma família, para um fora órfão de não ser de ninguém; de ser livre desejo fora de si.

É esse o movimento em potência de *PCS*, do interior para o exterior, o movimento de nascer para a criação, porque nascimento do revolucionário desejo de ser fora, de fazer-se singular, de constituir-se como movimento mesmo, ainda que imóvel, porque uma obra de criação, a obra de Clarice Lispector, é esse imóvel movimento da perturbação móvel de nascer, nascer, nascer, em cada tac-tac-tac de escrever a morte do que já foi, a intimidade do já sido, em proveito da exterioridade do não ainda; esse não ainda que assim o é porque não quer parar de nascer, de viver, de desejar, de escrever-se como não escrita, não escrito, a fim de constituir-se como escrita que se faz escrevendo, fluxos de espantos.

3. CAPÍTULO II:
A INTIMIDADE NÃO BASTA

3.1. O amor como intervalos da exterioridade

Joana é uma personagem de mundos exteriores, por isso não constitui efetivamente vínculos afetivos, de filha, de contratos matrimoniais, de respeito a propriedades privadas. Diante dessa possibilidade, de constituir vínculos interiores, Joana produz o fora desejo revolucionário: produz intervalos entre os supostos vínculos afetivos, de tal sorte a não se constituírem de fato como vínculos.

É nesse sentido que o capítulo intitulado “O passeio de Joana” é bastante sugestivo, porque não é possível saber se Joana passeia de fato, isto é, se sai de seu lugar, de sua casa, de sua cidade, de sua privacidade em direção a um outro lugar ou se simplesmente passeia, sem sair do lugar, ao produzir foras, foras de convívio, foras de intimidade; ao produzir, enfim, literatura como fora, como perto do coração selvagem.

Há um momento, nesse capítulo, em que Joana, após um diálogo com Otávio, com quem supostamente passeia, produz seu próprio intervalo, entendido como produção de seu próprio fora, como produção de seu próprio passeio interior, sem ser, porque é um interior sem subjetividades, sem vínculos afetivos, um interior que é todo o fora, como ilustra o trecho abaixo:

> Poderia dar-lhe um pensamento qualquer e então criaria uma nova relação entre ambos. Isso é o que mais lhe agradava, junto das

> pessoas. Ela não era obrigada a seguir o passado e com uma palavra podia inventar um caminho de vida. Se dissesse: estou no terceiro mês de gravidez, pronto! Entre ambos viveria alguma coisa. Se bem que Otávio não fosse particularmente estimulante. Com ele a possibilidade mais próxima era a de ligar-se ao que já acontecera. Mesmo assim, sob o seu olhar "me poupe, me poupe", ela abria a mão de quando em quando e deixava um passarinho subitamente voar. Às vezes, no entanto, talvez pela qualidade do que dizia, nenhuma ponte se criava entre eles e, pelo contrário, nascia um intervalo. "Otávio – dizia-lhe ela de repente – você já pensou que um ponto, um único ponto sem dimensões, é o máximo de solidão? Um ponto não pode contar nem consigo mesmo, foi-não-foi está fora de si." Como se ela tivesse jogado uma brasa ao marido, a frase pulava de um lado para outro, escapulia-lhe das mãos até que ele se livrasse dela com outra frase, fria como cinza, cinza para cobrir o intervalo: está chovendo, estou com fome, o dia está belo. Talvez porque ela não soubesse brincar. Mas ela o amava, àquele seu jeito de apanhar gravetos (LISPECTOR, 1998, p. 33).

É uma paradoxal interioridade exterior que Joana parece desejar, produzir, ao inscrever-se como irremediavelmente só, motivo pelo qual recusa oferecer um sequer pensamento ao marido; um pensamento, bem entendido, que se constitua como vínculo afetivo-intimista, como o pensamento de ter um filho, de ser mãe e de ser pai, um pensamento da interioridade edípica.

Ao mesmo tempo, Joana isola-se, ao impossibilitar o pensamento que a vincularia intimamente com o marido. E, ao isolar-se, ao produzir-desejar a sua própria solidão, ela supostamente produz sua interioridade isolada, de solidão, e supostamente porque não é de fato uma interioridade solitária que ela produz, posto que produz um intervalo, um mínimo ponto que seja, entre ela e o marido, e, ao fazê-lo, produz uma linha de e para o fora, para a produção de seu próprio desejo como fora, como exterioridade, como vínculo dela com a exterioridade chuva – "... está chovendo" –, com a exterioridade fome – "... estou com fome" –, com a exterioridade dia – "o dia está belo".

E é a partir desse intervalo, dessa desterritorialização do vínculo intimista, inter-subjetivo, que Joana finalmente produz a exterioridade amar, de um amor sem intimidades, sem interioridades, porque amor de exterioridade para exterioridade, de sua exterioridade de intervalo, de solidão, de recusa ao vínculo, para a exterioridade de Otávio que, óbvio, também tem as suas, como todos e tudo, e a de Otávio, ou pelo menos a exterioridade de Otávio que Joana ama é a exterioridade dele "apanhar gravetos", esse seu gesto de produção de fora, de sair de si, para conectar-se no fora-mundo ou no mundo como fora: o gesto de estender a mão para apanhar gravetos no mundo.

É, assim, de fora para fora que o amor emerge como acontecimento, e não de dentro para dentro. E essa é a proposta de *PCS*, ser uma narrativa de amor, para o amor, amável, mas amor sem subjetividade, um amor dessubjetivo, posto que o único vínculo que permite é o não vínculo intimista, pois compreende que este é constituído pela propriedade privada, pela posse, a mesma posse que ela recusa, a de possuir Otávio e a de ser possuída por ele, como propriedade privada, razão pela qual Joana, logo no começo do fragmento citado acima, diz: "Poderia dar-lhe um pensamento qualquer e então criaria uma nova relação entre ambos" (LISPECTOR, 1998, p. 33), coisa que ela não pode fazer porque "dar um pensamento a ele" é o mesmo que produzir um vínculo fundado na posse: ele se torna ou se tornará o dono do pensamento, que passará a ser dele.

Amar, assim, é uma forma de despossessão, de produção desejante de foras. *PCS* é antes de tudo uma narrativa amorosa, de e sobre o amor, mas o amor,

repito, dessubjetivo, o amor-desejo revolucionário, que é o amor-desejo de expandir-se como criação, como fora.

3.2. Joana banha-se em exterioridades

É por isso mesmo que Joana não pode ser apanhada, é um revolucionário fora, porque não permite o vínculo de posse, que é o vínculo afetivo, intimista, edípico, esse que produz desejos natimortos, porque possuídos e porque presos num território privado não produzem desejos do fora de viver. E Joana, ao descrever-se diferente desse sistema fechado que é o Édipo, assim se diz:

> Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão, impalpável como a energia. Energia? Mas onde está minha força? na imprecisão, na imprecisão, na imprecisão... E vivificando-a, não a realidade, mas apenas o vago impulso para diante (LISPECTOR, 1998, p. 144).

Joana é o próprio desejo para fora, “um impulso para diante”, rumo ao exterior, impalpável como a energia, pois não se deixa dominar pelas instituições edípicas. É por isso que Joana não pode ser apanhada pela paternidade, e o pai dela se vai como pai; é por isso que ela não pode ser apanhada pela maternidade, e a mãe dela se vai, morre; é por isso que ela não pode ser apanhada pelo matrimônio, e produz desejos exteriores ao matrimônio ou quando o marido se vai, sai de casa para o trabalho e a deixa só ou quando ele mesmo produz os seus foras, momento em que ela o ama; é por isso também que Joana não pode ser apanhada pela segunda família, como filha, quando da orfandade dela, porque recusa a validade da propriedade privada, como demonstra o seguinte trecho:

> No momento em que a tia foi pagar a compra, Joana tirou o livro e meteu-o cuidadosamente entre os ombros, embaixo do braço. A tia empalideceu. Na rua a mulher buscou as palavras com cuidado: “Joana... Joana..., eu vi...” Joana lançou-lhe um olhar rápido. Continuou silenciosa. “Mas você não diz nada?” – Não se conteve a tia, a voz chorosa. “Meu Deus, mas o que vai ser de você? “Não se assuste, tia. “Mas uma menina ainda... Você sabe o que fez?”. “Sei”... “Sabe... sabe a palavra? “Eu roubei o livro, não é isso? (LISPECTOR, 1998, p. 49)

É aqui que o argumento, apoiado em Deleuze e Guattari, de que *PCS* é um romance anti-edípico avulta, em relevância política, e não apenas estética. A recusa à intimidade, a negativa em produzir vínculos afetivos está relacionada, inconscientemente, com a recusa a qualquer forma de propriedade privada, a afetiva, a econômica, a epistemológica – roubar um livro –, motivo pelo qual Joana é uma personagem impossível, inapreensível, porque ela mesma não pode ser apanhada, não pode ser possuída pelas instituições edípicas produtoras de subjetividades privadas, de posses.

Por isso sua tia tem tanto horror a ela, porque não pode entendê-la tendo em vista seus referenciais edípicos, de tia edípica, de tia que assinala o lugar da posse, do vínculo do dono e da coisa possuída, que é exatamente um vínculo interiorizado, por ser o vínculo que toma o fora, que não permite que o fora seja fora, e ser fora é deixar o fora livre a fazer-se fora, o que não é possível, quando o fora passa a ser possuído, passa a ter um dono.

Joana é impossível, enfim, porque não é possível possuí-la e também porque ela não deseja possuir, pois desejar possuir é já matar o desejo, ou o desejado; é já condenar o desejado a ser tão-somente desejado, ou no máximo um desejado possuído que deseja possuir o desejo que lhe possui, círculo vicioso

porque é o círculo do desejo natimorto, por ser um círculo vicioso da posse, da propriedade privada, que é natimorto porque impede o fora, ou o desejo como fora, como livre para desejar e ser desejado, sem ser apanhado por qualquer forma de posse.

É porque é impossível a propriedade privada, no duplo sentido de não querer possuir e nem ser possuída, que Joana está alegremente condenada à orfandade e é igualmente por isso que o edípico interiorizado casal tio e tia de Joana não teve outra alternativa: é necessário enviar Joana para o internato, como último recurso para que ela seja apanhada pelo dentro, seja domesticada.

O internato constitui literalmente a alternativa do desespero. É preciso internar Joana num lugar fechado como último recurso para ver se ela se interiorize, se subjetive, se, enfim, privatize intimamente como vínculo possuído e a possuir e, por isso mesmo, como vínculo que respeite o vínculo do contrato social da propriedade privada: as coisas, os objetos, as pessoas, tudo, enfim, tem dono. Essa é a lei da interioridade!

Não é circunstancial, por isso mesmo, que existe um importante intervalo entre a revelação de que Joana de fato seria internada e o internamento propriamente dito. O intervalo é a estratégia de Joana para não permitir o social contrato de posse, como acredito que ficou demonstrado com a leitura de um fragmento do capítulo “O passeio de Joana”.

E é exatamente isso que ocorre no capítulo “O Banho”, no qual a revelação do internamento de Joana vem à tona: um intervalo narrativo emerge abruptamente, como um coração selvagem, entre a informação de que seria internada e o internamento propriamente dito. E esse intervalo é o banho de Joana: o batismo de fora que a tornará ainda mais forte para não ser interiorizada no internato. O banho é o ritual intervalar que permitirá Joana desfazer-se das roupas familiares, da primeira e da segunda família, a dos pais naturais e a dos quase pais substitutos, para, enfim, reunir forças exteriores, de nudez, para enfrentar esta outra e mesma instituição: o internato como último recurso para os órfãos, como uma forma de tentar conter a revolucionária produção desejante inscrita no selvagem coração de toda orfandade, quando vivida, sem drama e trauma, como demonstra o seguinte trecho relativo ao banho:

> A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento (LISPECTOR, 1998, p. 65).

O banho de Joana constitui o intervalo entre duas interioridades institucionais, a familiar e a do internato e pode ser analisado como uma forma de alegria de experimentar a própria nudez por ela mesma, sem mediações e sem interioridades, como se o corpo pudesse ser, e na narrativa é, um puro devir exterior, de sorte que só seu movimento é fluxo vivido e gozado com irreprimível contentamento.

E, como devir, o banho de Joana é só corporeidade em devir, sem sentimento algum, donde podemos concluir que Joana é corpo sem interioridade e

introspecção. O banho, portanto, é o ritual de passagem, um intervalo vital, do qual o corpo emerge como acontecimento singular, apto a recusar qualquer investida institucional e edípica de intimidades.

Mais que uma estratégia de sobrevivência, uma maneira de armar-se contra as investidas sociais diversas de interioridades, o intervalo, representando pelo banho, constitui-se como técnica narrativa por excelência de *PCS*, de tal maneira que arriscaria a dizer que o procedimento técnico ou estético que mais pulsa em *PCS* é o intervalo, que toda a narrativa é um intervalo, um acontecimento, um ritual de passagem, um devir, um fora em relação a qualquer forma de sentimentalidade, de ataque social de intimidades, uma vez que o tornar-se interior ou interiorizado nada mais é que a mais eficiente estratégia social de dominação do fora.

Interiorizar-se é constituir-se como um dentro social. Interiorizar-se é submeter-se a uma ordem institucional, uma sujeição subjetiva. Por isso o intervalo é tão importante, como estratégia de produção de desejos revolucionários, porque é através do intervalo que *PCS* se faz como narrativa que resvala no coração selvagem, de modo que, estando perto do selvagem coração do fora, o intervalo evita o risco de que a personagem Joana seja tomada por alguma institucional forma de dentro.

É durante o banho que o intervalo emerge como acontecimento corporal, como devir a acontecer, como corpo a viver o espanto e a alegria de experimentar-se como singular, como corporeidade que nunca é uma unidade corporal, posto

que sempre é mutável – "... os seios pequenos brotaram da água..." –, como corporeidade que nunca é uma totalidade social, logo nunca pode ser interiorizada, porque é corpo múltiplo, em movimento, sempre outro de si, exterioridades.

É, assim, vivendo o corpo nu, exterior, como corpo múltiplo que Joana participa com alegria da multiplicidade do mundo, porque vive a intensidade de ser múltiplo, de ser fora em oposição ao dentro, que produz corpos vestidos e marcados por papeis sociais definidos ou esboçados por crenças de unificações, por partir da premissa de que, unidos e totalizados, somos alguém, uma unidade de nome próprio, um sujeito que cumpre papeis sociais. Ser corpo interiorizado é ser corpo, enfim, vestido por totalizações, como a totalização de ser homem ou mulher, de ter tal ou qual nacionalidade, de falar tal ou qual língua ou de possuir tal ou qual sexualidade.

O corpo de interioridade, porque apanhado por unificações e totalizações, está impedido de viver a multiplicidade de tudo, razão pela qual não pode ser um intervalo, pois este nada mais é que o acontecimento de um corpo selvagem, produzindo o devir de sua metamorfose, de sua multiplicidade. O intervalo é, portanto, um exercício de multiplicidade, porque uma forma de ser algo, que já é outro.

Eis porque *PCS*, como obra de intervalo, é também uma narrativa de multiplicidade, conceito que emprego em diálogo com *Mil Platôs*, *capitalismo e*

esquizofrenia, obra na qual, em seu primeiro volume, assim seus autores, Deleuze e Guattari, definem a multiplicidade:

> As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem à seus elementos, que são singularidades; a SUS relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são hecdeidades (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização (DELEUZE&GUATTARI, 1995, p. 8).

Penso que o uso do intervalo, em *PCS*, corresponde ao conceito de multiplicidade, tal como Deleuze e Guattari a definem. O intervalo é, assim, uma realidade própria, sem unidade, sem totalidade e não remete a sujeito algum. É por isso que considero pertinente o argumento de que Joana, a protagonista, seja ela mesma a multiplicidade. Ela é uma não unidade, uma não totalidade e por isso não é um sujeito, mas um devir e devir é uma relação que faz emergir um movimento entre singularidades. Estas só são possíveis no horizonte do fora, pois uma singularidade não tem um centro irradiador de sentidos, de sentimentos.

Singular só o é em relação, em devir. E para que haja relação entre singularidades, para que os devires aconteçam, é preciso que a relação se faça entre elementos heterogêneos; nunca, portanto, entre elementos que compartilhem subjetividades comuns, sentimentos comuns, semelhanças. É a singularidade de Otávio, como homem que apanha gravetos – e não como

marido, esta forma de não singularidade –, que produz devir com a singularidade de Joana, como mulher de intervalos, de multiplicidades, logo como mulher que não é um sujeito.

Joana, portanto, não é uma pessoa, mas um intervalo, devires, relações entre singularidades. Talvez não seja circunstancial, a propósito, que Clarice Lispector tenha designado a protagonista de seu primeiro romance como Joana, esse nome tão comum e inexpressivo. Talvez porque quisesse mesmo destacar seu intervalo, sua multiplicidade, sua impessoalidade.

Independente desse "talvez", entretanto, interpreto a personagem Joana como multiplicidade, devires, foras. Joana é impessoal, por isso ela é o fora. Joana é perto do coração selvagem, pois selvagem é o coração impessoal, múltiplo, lançado na exterioridade do mundo, por ter existência real, concreta, como o corpo nu de Joana, no ritual liberador, intervalar, do banho.

3.3. Uma literatura da exterioridade e seus exteriores intervalos

É como impessoalidade que Joana é eternidade, essa palavra-chave de *PCS*, pois eternidade, na narrativa, é a orquestração sem fim de multiplicidades, de foras, de intervalos a ocorrer realmente; intervalos entre singularidades, produzindo devires entre o sol e o mar, essas duas figuras onipresentes na narrativa; entre a orfandade singular do pai escritor e a orfandade singular de Joana.

Todos os intervalos juntos produzem a eternidade, donde é possível inferir que é o acontecimento de viver, de ser um fora, de produzir movimento, devir, de ser vulnerável, solto no mundo, que se faz eterno. A eternidade, assim, não é uma transcendência, um além mundo. Muito pelo contrário, eterno são as multiplicidades, as singularidades em devires, os intervalos. Eterno é, assim, a narrativa mesma, *PCS*, como orquestração de multiplicidades criadoras e impessoais, Joanas.

É, a propósito, assim que Joana define a eternidade, num capítulo não por acaso chamado de “As alegrias de Joana”:

> Eternidade não era só o tempo, mas algo como a certeza enraizadamente profunda de não poder contê-lo no corpo por causa da morte:a impossibilidade de ultrapassar a eternidade era eternidade; e também era eterno um sentimento em pureza absoluta, quase abstrato. Sobretudo dava idéia de eternidade a impossibilidade de saber quantos seres humanos se sucederiam após seu corpo, que um dia estaria distante do presente com a velocidade de um bólido.
> Definia eternidade e as explicações nasciam fatais como as pancadas do coração. Delas não mudaria um termo sequer, de tal modo eram sua verdade. Porém mal brotavam, tornavam-se vazias logicamente. Definir a eternidade como uma quantidade maior que o tempo e maior mesmo do que o tempo que a mente humana pode suportar em idéia também não permitiria, ainda assim alcançar sua duração. Sua qualidade era exatamente não ter quantidade, não ser mensurável e divisível porque tudo o que se podia medir e dividir tinha um princípio e um fim. Eternidade não era a quantidade infinitamente grande que se desgastava, mas a eternidade era a sucessão (LISPECTOR, 1998, p.43-44)

Eternidade, como seria possível deduzir, não tem, em *PCS*, valor religioso, não é um além vida, mas as vidas em devires, ocorrendo realmente, tal que a pessoalidade não tem, nela, vez. Por isso nela também não tem vez as introspecções, que são formas de sequestrar a eternidade, de diminuí-la, porque interiorizar é tornar algo sujeito, territorializado, definido, fechado ao devir.

O eterno é abertura sem fim, multiplicidades ocorrendo realmente. Por isso a eternidade não é só o tempo, porque o corpo morre e o tempo é uma referência do corpo, do sujeito. A eternidade é impessoal porque ela não está encerrada nesse ou naquele ser humano, nessa ou naquela vida.

Dizer, assim, que a eternidade são multiplicidades é dizer que ela é sucessão indivisível, uma qualidade não numerável, não quantificável, porque tal como a definição de devir, em Deleuze e Guatari, a eternidade são singularidades e singularidades são elas mesmas múltiplias, inumeráveis, ímpar de ímpar, nunca um par, um fechamento.

Como profusão sem fim de intervalos, como o fora do fora, ou o fora não quantificável que possibilita todos os foras, todas as singularidades, todos os devires, a eternidade é impessoal e por isso supera a fronteira entre o orgânico e o inorgânico, entre a vida e a morte, entre humano e animal, entre cultura e natureza, entre macho e fêmea.

Eternidade são multiplicidades e por isso mesmo, nela, a morte pessoal do sujeito, da intimidade, de tudo que se afirma como um dentro em oposição a um fora, pouco importa. Por isso ela é uma inapreensível alegria, pois é o lugar da multiplicidade impessoal, sem ego, tal que a felicidade já não parte de um centro psíquico, pessoal, de vez que é uma felicidade do fora, por participar de tudo que realmente acontece, que são os devires, as singularidades, a relação

de tudo com tudo, sem hierarquia, sem sujeição, sem dominação, sem começo e nem fim.

Diante da eternidade, das multiplicidades em devir, tudo é alegria, inclusive o sofrimento, razão pela qual Joana diz, no capítulo “As alegrias de Joana”:

> Como uma roda rodando, rodando, agitando o ar e criando brisa. Mesmo sofrer era bom porque enquanto o mais o mais baixo sofrimento se desenrolava também se existia – como um rio à parte. E também se podia esperar o instante que vinha... que vinha.. e de súbito se precipitava em presente e de repente se dissolvia...e outro que vinha... que vinha...(LISPECTOR, 1998, p.48).

É isto o eterno, o desenrolar, o rolar, rolar de tudo acontecendo realmente, por isso sofrer também é bom, porque é parte do rolar, da multiplicidade, do eterno, do instante que toca singularmente cada ente do cosmos. Por isso também morrer é uma singularidade que produz relação com o que vem, razão pela qual produz devir, é devir morte.

3.4. *PCS*, a imortalidade na ficção como o pensamento do exterior da linguagem

E é a partir desse devir morte, que a tudo dissolve, para tudo revolver em devires, é que no final da narrativa, num capítulo sugestivamente chamado de “A partida dos homens”, Joana constata:

> Agora a certeza de imortalidade se desvanecera para sempre. Mais uma vez ou duas na vida – talvez num fim de tarde, num instante de amor, no momento de morrer – teria a sublime inconsciência criadora, a intuição aguda e cega de que era realmente imortal para todo o sempre (LISPECTOR, 1998, p.193).

E é isto *PCS*, a certeza da imortalidade, quando tudo se desvanece porque tudo é devir, intervalo, eternidade. Esse é o pensamento inconsciente, criador, que perpassa cada intervalo da narrativa, produzindo devir, produzindo imortalidade. Eis, assim, a extrema alegria de Joana: ser imortal, porque sua vida é apenas parte de tudo; é inconsciência criadora, alegria, foras em forma de intuição aguda e cega, porque sem consciência de si, como subjetividade, unidade, totalidade.

Esse pensamento inconsciente se constitui como a própria narrativa, pois produz devir com a ficção, tal que ficcionalizar e pensar, em *PCS*, são um mesmo e um diferente. *PCS*, assim, é uma narrativa pensante, de um pensamento em devir dissolvido, imortal, eterno, lançado no aberto, no fora em relação a toda forma de subjetividade, razão pela qual não posso deixar de relacioná-lo com o extraordinário ensaio de Michel Foucault, *O pensamento do exterior*, no qual o autor de *Vigiar e Punir* investe toda sua potência filosofante para argumentar a favor de um pensamento do e para o exterior, um pensamento que não se permite trair ou seduzir ou conduzir para nenhuma forma de interioridade.

Foucault argumenta, nesse ensaio, por exemplo, que o pensamento do exterior pode ser ou tende a ser confundido com a transgressão, hipótese que ele recusa porque assevera que o transgressor o é em relação a uma lei e tem como objetivo reconstituir a lei, mesmo que em outro contexto. Nada, assim, é menos fora do que um pensamento que transgride a prescrição para retomá-la mais adiante, pois é um pensamento do interior, uma vez que nada é mais

interior do que a lei, pois em toda subjetividade ou interioridade habita uma lei de significação, uma lei de sujeição, uma lei cultural, civilizacional, econômica, psíquica e assim por diante.

Superando, assim, as dicotomias, inclusive entre um dentro e um fora, a origem e a morte, Foucault assim define o exterior ao pensamento ou o pensamento do exterior: como a potência de ser o fora do pensamento, da linguagem, por isso:

> O puro exterior da origem, se é a ele que a linguagem está pronta para acolher, jamais se fixa em uma positividade imóvel e penetrável: e o exterior perpetuamente recomeçado da morte, se levado para a luz pelo esquecimento essencial à linguagem, jamais estabelece o limite a partir do qual se delinearia finalmente a verdade. E o que é a linguagem (não o que ela quer dizer, não a forma pela qual o diz), o que ela é em seu ser é essa voz tão fina, esse recuo tão imperceptível, essa fraqueza no coração e em torno de qualquer coisa, de qualquer rosto, que banha com uma mesma claridade neutra – dia e noite ao mesmo tempo – o esforço tardio da origem, a erosão natural da morte. O esquecimento assassino de Orfeu, a espera de Ulisses acorrentado são o próprio ser da linguagem.
> Quando a linguagem era definida como lugar da verdade e ligação do tempo, era absolutamente perigoso para ela que Epimênides, o Cretense, tiesse afirmado que todos os cretenses eram mentirosos: a ligação desse discurso consigo mesmo o despojava de qualquer verdade possível. Mas se a linguagem se mostra como transparência recíproca da origem e da morte, não é uma existência que, pela simples afirmação do “Eu falo” não receba a promessa ameaçadora de sua própria desaparição, de sua futura aparição (FOUCAULT, 2001, p.242).

É incrível a relação, o devir entre as questões propostas por Foucault no ensaio *O pensamento do exterior* e a multiplicidade de intervalos produzidos pelo romance *PCS*, de Clarice Lispector, como o intervalo Joana, o intervalo orfandade, o intervalo passeio, o intervalo banho, víbora, viagem, literatura.

Foucault, em conformidade com o fragmento citado acima, argumenta que a linguagem nunca pode alcançar o puro exterior da origem e da morte, porque

a origem e a morte são duas coisas que a linguagem não consegue fixar por ser uma interioridade tardia. Paradoxalmente, é por isso mesmo que a linguagem é morte, porque a linguagem, como depois da origem e da morte, não consegue deixar de banhar-se de origem e de morte.

É por causa dessa dupla condição da linguagem, ser um posterior à origem e à morte e, por consequência, ser ou constituir-se como origem e morte, que a linguagem está impossibilitada de expressar o puro exterior, o pensamento do fora. De alguma forma, é preciso acabar com a linguagem para que o fora se expresse fora da linguagem, como imortalidade.

A orquestração de intervalos, de devires, em *PCS*, é a inconsciente proposta que Clarice Lispector faz para produzir uma literatura do fora. É por isso, assim, que Clarice faz opção pela imortalidade, porque a linguagem é origem e morte, logo é necessário desejar algo que não seja nem a origem nem a morte. Esse algo é a eternidade, a não linguagem, razão pela qual a linha de fuga produzida pela orquestração de intervalos, em *PCS*, constitui-se como um desejo de produzir uma literatura fora da linguagem, de puro devir.

É por isso que a intimidade nunca basta, porque a linguagem é a própria interioridade bastável, esgotada, edípica. Dizer, assim, que a intimidade não basta, em *PCS*, é o mesmo que dizer que a linguagem não basta. Logo é preciso realizar este duplo fora: o fora da interioridade e o fora da linguagem, a fim de alçar a imortalidade.

Esse duplo fora é o projeto em esboço de *PCS,* esse romance do fora*.* Em *PCS* Clarice deseja uma literatura sem linguagem, logo sem origem e sem morte. Logo sem verdade. Só o puro fora, devir.

4. CAPÍTULO III:
A EXTERIORIDADE NÃO SE BASTA

4.1. *PCS* como literatura menor

O corpo é não apenas o tema de *PCS*, mas a própria narrativa, que é tecida e entretecida por intervalos corporais, de corpos lançados no fora, na multiplicidade de corpos em devires.

O corpo é a função ficcional de *PCS*. No entanto, que corpo ou corpos são esses? Que linguagem corpo é essa, de *PCS*? Regina Pontieri, estudiosa da obra de Clarice Lispector, responde a essas questões da seguinte forma:

> Os corpos contra os quais ela se defronta (o bolo, a tia, a areia, o mar, etc.), enquanto toma consciência de seu próprio, são também objetivos visíveis. E disso são prova tanto a presença abundante de imagens visuais no capítulo como sua clara organização em espaços bem delineados. Mas no conjunto do livro, o tema predominante é o modo como o corpo, como fonte de sensações, serve de matéria ao trabalho de linguagem que caracteriza a aprendizagem de Joana artista. Ou seja, a ênfase vai para o corpo enquanto objeto de assimilação oral, fundamentando a experiência de criação verbal como criação carnal (PONTIERI, 2001, p. 107).

Se a questão de *PCS* é a de alcançar imortalidade, através de uma literatura do fora, das multiplicidades, tal que a própria linguagem é dissolvida no turbilhão de devires do mundo, é porque o corpo é a sua morada, mas não o corpo individual, pessoal, porque em *PCS* o corpo são corpos ou infra-corpos como imanência, como dimensão concreta da vida, sem transcendências fundadas num sujeito, numa verdade, num centro de significação.

Eis porque Regina Pontieri, embora toque na questão fundamental de *PCS*, a corporal, ainda está presa a uma concepção personológica de corporeidade, por isso argumenta a favor de corpos contra corpos (o corpo de Joana contra o

corpo do bolo, contra o corpo da tia, contra o corpo da areia, do mar), por isso afirma que o corpo, em *PCS*, constitui-se como fonte de sensações de e para Joana.

Esse tipo de análise do corpo combatendo corpos, ou do corpo como linguagem e do corpo como sensação e fonte de aprendizagem parte ainda de uma concepção interior, subjetiva de e da linguagem, de e da literatura de Clarice Lispector. Corpo, em *PCS*, não é um corpo central, pessoal, mas corpos dissolvidos, corpos que assumem com alegria suas mortes biológicas e psíquicas como forma de superar a morte, de fazer-se imortal e participar do eterno.

Claro está que não existe uma oposição entre morte e imortalidade, em *PCS*, porque esta é alcançada através daquela: é morrendo para si que a exterioridade imortal nos abraça, nos envolve, nos toma, nos liberta, nos alegra sem nós, sem que saibamos, posto que nos tornamos inconsciência criadora, fluxo e refluxo, multiplicidades realmente acontecendo porque singularizam, produzem devires, mas sem pensar sobre.

Ao mesmo tempo, essa é a angústia da narrativa, de Joana, a angústia de dissolver-se em tudo, em deixar de existir para mais existir; a angústia de ser todo o fora ao mesmo tempo em que ainda se diz eu: eu Joana. É por isso que *PCS* é também uma narrativa do desespero, como é possível perceber no seguinte fragmento do capítulo “A viagem”:

> De profundis. Deus meu, eu vos espero, deus vinde a mim, deus, brotai no meu peito, eu não sou nada e a desgraça cai sobre minha cabeça e eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer, afinal o fio sobre a parece escura, deus vinde a mim e não tenho alegria e minha vida é escura como a noite sem estrelas e deus por que não existes dentro de mim? Por que m fizestes separada de ti? Deus vinde a mim, eu não sou nada, eu sou menos que o pó eu te espero todos os dias e toda as noites, ajudai-me, eu só tenho uma vida e esta vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer e apenas assisto o meu esgotamento em cada minuto que passa, sou só no mundo, quem me quer não me conhece, quem me conhece me teme e eu sou pequena e pobre não saberei existir daqui a poucos anos, o que me resta para viver é pouco e o que me resta para viver no entanto continuará intocado e inútil, por que não te apiedas de mim? que não sou nada, dai-me o que preciso, deus, dai-me o que preciso e eu não sei o que seja, minha desolação é funda como um poço e eu não me engano diante de mim e das pessoas, vinde a mim na desgraça e a desgraça é hoje, é sempre, beijo teus pés e o pó de teus pés, quero me dissolver em lágrimas, das profundezas chamo por vós...(LISPECTOR, 1998, p. 198-199).

Como ignorar o desespero dessas interrogações de Joana? Como ficar indiferente em relação à extrema solidão de Joana, uma solidão tragicamente intervalar, de uma personagem que se sente só tanto no plano subjetivo, interior, humano (“sou só no mundo, quem me quer não me conhece, quem me conhece me teme”), quanto no plano das multiplicidades exteriores (“por que me fizeste separada de ti? Deus vinde a mim...”)?

Penso que essas questões não podem ser respondidas se não as consideramos sob o ponto de vista político. É por isso que novamente retomo Deleuze e Guattari e apresento a concepção de literatura menor de ambos autores.

Para Deleuze e Guattari, uma literatura menor não tem valor negativo. Menor não significa inferior, sob qualquer ponto de vista, em relação àquelas obras e autores canonizados. Menor é a literatura que não pode se furtar da dimensão política porque ocupa o lugar de uma minoria de gênero – ser mulher, numa

sociedade patriarcal –, ou étnica – ser negro numa sociedade eurocêntrica -, ou de classe – ser pobre numa sociedade plutocêntrica – e assim por diante. Menor, portanto, é não ocupar uma posição edípica, posição de protegido pelas linhas de força despóticas de um determinado contexto social. Menor é ser e estar órfão.

Ocorre que ninguém é órfão sozinho. Em última instância, a condição de orfandade é o que nos toca a todos, humanos e não humanos, mortais que somos todos. Por isso uma literatura menor não o é isoladamente, razão pela qual as três características de uma literatura menor são assim apresentadas por Deleuze e Guattari, em *Kafka, para uma literatura menor*:

> As três características de uma literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação. O mesmo será dizer que menor já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). Até aquele que por desgraça nascer no país de uma grande literatura tem de escrever na sua língua, como um judeu checo escreve em alemão, ou como Usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E, por isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento , o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto (DELEUZE e GUATTARI, 20).

Uma literatura menor, para que o seja realmente, quer queira, quer não desterritorializa uma grande língua, isto é, desterritorializa as intimidades edípicas, porque estas criam uma zona social-política de proteção para alguns, lançando numa difícil condição de orfandade a maioria. Não há, portanto, como produzir uma literatura menor sem desterritorializar Édipo, em suas diversas habitações intimistas e parentais, como o Édipo da paternidade exclusiva, ou o Édipo de um matrimônio fechado em si.

É óbvio que *PCS* é uma narrativa de desterritorialização da grande língua edípica da família nuclear, pois Joana é irremediavelmente órfã de pai e mãe. *PCS* desterritorializa o casamento, a condição de esposa, pois ama Otávio não como marido, mas como devir homem que apanha gravetos. *PCS* desterritorializa antes de tudo a própria linguagem, como centro irradiador de sentidos, de sentimentalidades, posto que a dissolve de sua função interior, edípica, que é por excelência a função da linguagem.

De qualquer forma, uma literatura menor não se alcança desterritorializando tão-somente, posto que é necessário que assuma seu lugar político, que é o lugar em que o caso individual – o caso Clarice Lispector, o caso Joana – não seja ou se faça apenas no plano individual. Uma literatura é menor quando o caso individual se torna um caso comum ao conjunto das orfandades do mundo.

É aí, quando uma literatura faz de seu caso menor, porque exterior às formas predominantes de interioridades, um caso que já não é mais seu, que ela é menor de fato, momento em que ela, a literatura menor, se torna agenciamento coletivo de enunciação, isto é, se torna um problema político coletivo.

Sob esse último ponto de vista, é possível dizer que *PCS* é de fato um romance menor, de uma literatura menor? Minha resposta é sim. *PCS* é uma literatura menor, pois o caso individual da órfã Joana é um agenciamento coletivo de enunciação, diz respeito a toda uma coletividade.

4.2. A questão de gênero em *PCS*: uma potência feminina do exterior

Mas afinal, qual é o coletivo caso individual Joana?

É o coletivo caso da orfandade, em primeiro lugar. Esse é o caso mais comum entre os viventes, humanos e não humanos, somos órfãos, independente se somos pobres, ricos, negros, brancos, homossexuais, heterossexuais, homem, mulher. Somos órfãos, morremos; somos vulneráveis.

Por outro lado, embora sejamos todos órfãos, produzimos uma civilização, fundada na sujeição intimista, que divide os seres inclusivos na intimidade edípica de ter a propriedade privada paterna, materna, econômica, étnica, sexual e mesmo de espécie, como a paternidade edípica de ser homem em oposição aos outros seres do planeta.

Essa é por excelência a questão política de *PCS* como literatura menor: desterritorializar as mais diversas formas de proteção edípica que finjam ser o que não somos, órfãos, de modo a dividir os seres em não órfãos e órfãos. Joana é a personagem órfã que transborda as mais diversas formas de proteção edípica patriarcal, porque diz respeito mais às mulheres, como a de ser filha, a de ser enteada, a de ser esposa, a de produzir intimistas linguagens, como potência de destino capaz de, assumindo integralmente sua orfadande, forçar a barra para que todos com quem convive também o faça.

É por isso que a tia e o tio se assustam tanto com ela, porque não compreendem a potência órfã de Joana, órfã em relação a normas e valores intimistas, porque interiorizam verdades, criando uma iludida zona de proteção para aqueles que acreditam participar do interior dessas verdades.

É, assim, em nome dessa orfandade absoluta, que desterritorializa a própria linguagem, que Joana diz, no final de *PCS*:

> E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, e romperei serei forte como a alma de um animal (LISPECTOR, 1998, 201).

Eis aí o desejo/realização de agenciamento coletivo de Joana: "... tudo que eu for será sempre onde haja mulher com meu princípio...". É esse princípio comum que é possível ser chamado de devir mulher, em *PCS*, devir que põe em destaque a orfandade feminina numa sociedade de intimidades patriarcais, como a nossa.

O devir-mulher é o devir de uma política da exterioridade, em oposição a uma política feminina da interioridade. A respeito dessa dupla política, uma da interioridade e uma, em devir, da exterioridade, cito novamente Deleuze e Guattari, tendo em vista o volume 4 de *Mil Platôs*:

> Queremos apenas dizer que esses aspectos inseparáveis do devir-mulher devem primeiro ser compreendidos em função de outra coisa: nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfemininidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular. Não queremos dizer que tal criação seja apanágio do homem, mas, ao contrário, que a mulher como entidade molar tem que devir-mulher, para que o homem também se torne mulher ou possa tornar-se. É certamente indispensável que as mulheres levem a cabo uma política molar, em função de uma conquista que elas operam de seu próprio organismo, de sua própria história, de sua própria subjetividade: "Nós, enquanto mulheres..." aparece então como sujeito de enunciação. Mas é perigoso rebater-se sobre tal sujeito, que não funciona sem secar uma fonte ou parar um fluxo. O canto da vida é frequentemente entoado pelas mulheres mais secas, animadas de

> ressentimento, de vontade de potência de maternagem fria (DELEUZE&GUATTARI, 1998, p.68).

Deleuze e Guattari consideram, no trecho acima, duas formas de políticas de afirmação feminina: uma molar e uma molecular. A política molar é a da auto-afirmação intimista, cujo parâmetro é a cultura patriarcal, como interioridade totalizada, sedimentada historicamente. Essa política molar de auto-afirmação é circunstancialmente importante, assim como a política de auto-afirmação negra, o chamado *Black Power*.

Por outro lado, sob o ponto de vista de uma política molecular, a molar deve ser apenas circunstancial, como uma forma de conquistar espaços sociais, mas que não pode contentar-se com isso, de vez que é preciso lançar-se ao fora através de um devir-mulher que lance partículas para exterioridades outras que possam contribuir para devir-mulher no homem, colaborando com isso para transformar ou revolucionar a totalização interiorizada da cultura patriarcal, a qual passa a perder seu centro de significância masculina em proveito de um devir-mulher que se expande para o fora do despotismo masculino interiorizado.

É por isso que o devir-mulher, como política molecular, geralmente é entoado pelo canto de mulheres secas, ressentidas e também, ousaria dizer, por mulheres órfãs como Joana. A orfandade de Joana é o canto de seu devir-mulher a rebater partículas exteriores que fazem devir com exterioridades não humanas.

É desse devir-mulher órfã de Joana, que *PCS* trata, sendo que o próprio romance constitui essas partículas em expansão de devires de exterioridades

como linguagem, como desenredado enredo, como singularidade selvagem de perto coração do fora das intimidades de uma escrita literária molar, que bem poderia ser chamada de uma literatura do dentro, em oposição à literatura do fora de *PCS*, como política molecular de um devir-mulher órfão que explode o dentro auto-afirmativo da política molar feminina em proveito de uma exterioridade de criação de si, como mulher, mas também do homem, assim como de tudo o mais.

É nesse sentido também que *PCS* é um romance político, pois seu agenciamento coletivo de enunciação básico, a questão da orfandade, é também a da orfandade feminina, de modo que é a estrutura edípica patriarcal, produtora de interioridades falocêntricas, que Joana combate. E *PCS*, como literatura do fora, propõe ser o combate do devir-mulher contra a intimidade masculina.

E Joana realiza esse combate num plano que não é o patriarcal, embora cruze e realize devires nesse plano, inevitavelmente, porque é o plano da interioridade expandida de nossa civilização. E, como é possível, estar nesse plano, porque participa de suas instituições, como a de ser filha, a de ser esposa, a de ser amante, e ao mesmo tempo produzir devir em relação a esse plano, produzir foras, exterioridades?

Dois capítulos da narrativa são paradigmáticos, sob esse ponto de vista: “O homem” e o “Abrigo no Homem”, ambos porque inscrevem a experiência de Joana ocupando uma situação de amante, após Otávio ter se envolvido com Lídia, a amante-esposa de seu marido.

É curioso notar, a propósito, que Lídia é a amante cujo desejo é oficializar-se como esposa, ocupando o lugar de Joana, interiorizando-o para si. Lídia é a amante interiorizada pelas unificações e totalizações da cultura patriarcal. Joana, por outro lado, é a amante como exterioridade, que não deseja interiorizar-se nem como amante única, nem muito menos como um fora que vira um dentro; um fora amante que vira um dentro esposa, que é o caso de Lidia, por ter como horizonte a lógica de uma política molar feminina, que nada mais lhe oferece senão o efeito do mesmo: aprofundar-se no domesticado coração da intimidade patriarcal, reproduzindo-o.

Joana vive, por outro lado, perto do coração selvagem do devir amante, como um intervalo amante de sua vida marcado pela política molecular de um devir-mulher a exteriorizar-se. Intervalo extraordinariamente relatado nos capítulos "O Homem" e o "Abrigo no homem" de *PCS*, dois capítulos que relatam as possibilidades molares e moleculares de uma política feminina em face do dentro despótico patriarcal.

No capitulo "O homem", a propósito, o envolvimento deste, como amante de Joana, faz jus à sua falta de nome próprio, pois o homem amante de Joana, simplesmente é designado como "homem". Não dar um nome próprio ao amante é prova cabal de que o homem não é importante como interioridade nomeada, mas como exterioridade de devires na qual o homem também pode devir-mulher, pois a exterioridade é a abertura espacial-temporal em que o encontro homem/mulher é ou pode ser marcado pela potência de um devir-mulher, que é também um devir-animal, como demonstra o seguinte fragmento retirado do capítulo "O homem" de *PCS:*

> Levantou os olhos e viu-o. Aquele mesmo homem que a seguia frequentemente, sem jamais se aproximar. Já o vira muitas vezes naquelas mesmas ruas, no passeio da tarde. Não se surpreendeu. Alguma coisa teria que vir de algum modo, ela sabia. Afiado como uma faca. Sim, ainda na noite anterior, deitada ao lado de Otávio, ignorante do que sucederia no dia seguinte, ela se lembrara desse homem. Afiado como uma faca... numa ligeira vertigem, ao tentar divisá-lo de longe, viu-o multiplicado em inúmeros vultos que enchiam trêmulos e informes o caminho. Quando passou a escuridão da vista, a testa úmida de suor, viu-o em contraste como um ponto único e pobre andando para ela, perdido na longa rua deserta. Certamente ele apenas a seguiria, como das outras vezes. Mas ela estava cansada e parou (LISPECTOR, 1998, p.159).

Parto do argumento de que o fragmento acima inscreve muito bem dois devires se encontrando, o devir mulher de Joana e o devir-animal do anônimo homem. O encontro se dá no plano exterior, sem investidas ou desejos intimistas. O devir-homem, que é também animal, que é também mulher, caça o devir mulher, ou pensa caçar, num jogo em que o devir mulher caça mais do que é caçado. Por isso diz que “estava cansada e parou” (LISPECTOR, 1998, p159). Dissimulação para justificar um suposto casual encontro, mas meticulosamente testado pelo devir mulher Joana.

Ele, afiado como uma faca, é visto multiplicadamente como um bicho que se espalha no território, deixando suas marcas corporais. É por isso que ela não consegue divisá-lo, porque ao se multiplicar exteriormente ele se torna um indefinido, uma terceira pessoa presente no movimento sinuoso de seu devir-homem. Ser ou fazer-se de forma indefinida é simplesmente ser e fazer-se fora de interioridades edípicas.

Uso o termo indefinido no sentido proposto por Deleuze e Guattari, os quais, no volume 4 de *Mil Platôs*, *capitalismo e esquizofrenia*, assim descrevem o indefinido:

> [...] o artigo e o pronome indefinidos não são indeterminados, não mais que o verbo no infinitivo. Ou melhor, só lhes falta determinação

> na medida que os aplicamos a uma forma ela mesma indeterminada, ou a um sujeito determinável. Em compensação, nada lhes falta quando eles introduzem hecceidades, acontecimentos cuja individuação não passa por uma forma e não se faz por um sujeito. Então o indefinido se conjuga com o máximo de determinação: era uma vez, bate-se numa criança, um cavalo cai... É que os elementos postos em jogo encontram aqui sua individuação no agenciamento do qual eles fazem parte, independentemente da forma de seu conceito e da subjetividade de sua pessoa (DELEUZE&GUATTARI, vol.4, 2008, p. 52).

Como é possível notar, Deleuze e Guattari não empregam o termo indefinido no sentido usual de indefinição, tendo como parâmetro de comparação aquilo que chamamos de definido: um eu, um nome próprio, uma subjetividade. Para Deleuze e Guattari, o indefinido é uma forma de definição no campo das multiplicidades exteriores, onde tudo acontece, se espalha, em devires, sem nome próprio, sem subjetividades, mas de forma determinada, uma vez que cada minúsculo acontecimento é uma singularidade produzindo devir com outra, uma indefinida singularidade, e indefinida, bem entendido, porque não tem a pretensão de apagar ou subjugar outras singularidades com sua definição despótica, de sujeito, de nome próprio.

É por isso que paradoxalmente podemos dizer que nada é mais definido que o indefinido, uma vez que a indefinição é a condição por excelência da singularidade, logo da produção sem fim de devires, de multiplicidades, de eternidade.

Dialogando com Clarice Lispector, com a forma como ela inscreve a idéia de eternidade em *PCS*, é possível afirmar que esta é constituída por uma profusão sem fim de indefinidos, de acontecimentos singulares. Reside aí a eternidade

do encontro entre Joana e o homem: uma eternidade de dois indefinidos, duas singularidades, produzindo devir.

É por isso que o indefinido é mesmo a condição da exterioridade, pois é onde o exterior acontece como singularidades em devires. É também por isso que o indefinido se opõe às formas de subjetivação e interiodização edípicas, porque estas sempre se apresentam como definidas, como marcadas e demarcadas pelo rosto do sujeito centrado em sua constituição personológica.

Penso a escrita de *PCS* como uma rede sem fim de indefinidos, de modo que é através do indefinido ou de uma não linguagem indefinida que *PCS* é um romance do fora, sem origem ou morte. É através do indefinido que *PCS* alcança a imortalidade, entendida como um vasto diagrama de indefinições singulares, realizando o encontro, o devir, concretamente, sem mediações, sem interioridades.

O capitulo “O homem”, nesse sentido, ilustra bem que o devir mulher de Joana não se opõe ao patriarcado através dos nomes próprios e impróprios deste: mãe, pai, esposa, esposo, amante, filha, filho e assim por diante. Na verdade, o termo oposição é um equívoco para analisar o devir mulher de Joana. Esta não se opõe ao patriarcado, mas simplesmente produz uma linha de fuga em relação ao patriarcado através da constituição da ficção do fora no fora e pelo fora, como indefinição definida, porque riscada por singularidades.

É disto que trata o encontro em devir do devir mulher Joana com o devir homem: Joana não recusa o homem como devir, mas ao homem como abrigo, o que nos remete já ao capítulo posterior “O abrigo no homem”, no qual, diferentemente do anterior, Joana passa a se encontrar com o homem, a viver

um romance com ele, na casa dele, momento em que o indefinido se esvai e emerge a perversão da definição subjetiva entre dois sujeitos.

Aí já não é mais o encontro entre o devir mulher e o devir-homem, mas de dois nomes próprios procurando o abrigo da subjetividade, da interioridade. Dois momentos são bastante ilustrativos, sob o ponto de vista de uma relação que gradativamente vai perdendo sua potência de devir, porque se torna abrigo de intimidades.

O primeiro é este:

> No dia 3, continuou Joana e fazia a voz clara, leve, com pequenos intervalos redondos, no dia 3 houve uma grande parada em benefício dos que nasciam. Era muito engraçado ver as pessoas cantando e empunhando bandeiras cheias de toas as não cores. Então ergueu-se um homem tênue e rápido como a brisa que sopra quando a gente está triste e disse de longe: eu (LISPECTOR, 1998, p. 165).

Quando a relação de Joana com o homem começa a rotinizar-se, ironicamente que seja, tal relação adquire uma definição numerável edípica: 3, o número do Complexo de Édipo, o número de uma relação que busca fixar-se no tempo e no espaço, que busca interiorizar-se. Tal interiorização passa a ter nome próprio, passa a referir-se a sujeitos: a amante Joana, a mulher anterior do Homem e este, o homem. Fechou-se a linha subjetiva do Complexo de Édipo, no dia 3.

É por isso que no dia 3, “houve uma grande parada”, exatamente porque a relação de Joana com o homem deixou de ser devir, deixou de ser exterioridade indefinida, sem nomes próprios, e passou a interiorizar-se subjetivamente, patriarcalmente.

Nesse fatídico dia 3, assim, a relação já não mais existe como exterioridade de encontros entre um devir mulher e um devir homem, mas entre dois encontros intimistas, interiores, patriarcais. Joana, nesse momento, tornou-se ou estava em vias de se tornar uma espécie de Lídia, a amante interiorizada que quer o lugar da esposa oficial, edipicamente protegida.

Entretanto, o devir órfão de Joana se sobrepõe sempre, de sorte que um devir sempre alimenta outro. O devir órfão não deixa o devir mulher de Joana render-se à intimidade patriarcal, situação que faz emergir o segundo momento importante do capítulo “O abrigo no homem”.

E o segundo momento é este:

> Ele terminaria por odiá-la, como se ela exigisse dele alguma coisa. Como sua tia, seu tio que a respeitavam, contudo, pressentindo que ela não amava os seus prazeres. Confusamente supunham-na superior e desprezavam-na. Oh Deus, de novo estava recordando, contando a si mesma sua história, justificando-se... Poderia pedir dados ao homem: eu sou assim? Mas o que sabia ele? Afundava o rosto no seu ombro, escondia-se, possivelmente feliz naquele instante. Sacudi-lo, contar-lhe: homem, assim era Joana, homem. E assim fez-se mulher e envelheceu (LISPECTOR, 1998, p.171).

Esse segundo fragmento do capítulo em questão ilustra bem que o devir órfão de Joana não pode abrigar-se interiormente, por isso Joana prevê o óbvio: o homem interiorizado vai vê-la como a tia e o tio interiorizados a viam, como odiável exatamente porque não interiorizável, porque irremediavelmente órfã, inapreensível, insensível às sentimentalidades introspectivas.

É aí que Joana troca os papéis com o homem, porque um devir é sempre um devir outro, outro de outro, e nunca um em si de si. Daí a fabulosa ambiguidade do relato: “Sacudi-lo, contar-lhe: homem, assim era Joana, homem”

(LISPECTOR, 1998, 171), ambiguidade porque, diante da hipótese dele odiá-la por causa de seu devir órfão, que é também o seu devir mulher, ela se adiantaria e lhe diria “homem”, isto é, você é devir homem, não me interiorize, não me pré-julgue. Ao mesmo tempo, ao dizer-lhe “homem”, você é devir homem, Joana realiza o devir e se metamorfoseia em devir homem ela mesma Joana é homem, é devir, devires, porque órfã.

Nesse momento, de uma forma ou de outra a relação entre ambos termina, porque Joana é já um devir mulher e um devir homem. Ela realiza um procedimento tipicamente antropofágico, retira do homem seu devir homem e o experimenta, em devir, para alinhar-se em novos devires, tornando-se mais indefinida do que nunca.

É por isso que penso ser possível argumentar a favor de duas concepções de exercício de auto-afirmação feminina. Existe um feminismo interiorizado em que as mulheres buscam interiorizar-se afirmativamente no interior unificado e totalizador da cultura patriarcal. É o feminismo patriarcal, em que muitas vezes as mulheres se tornam mais homens interiorizados que os homens.

Da mesma forma que Lídia é a amante interiorizada que busca interiorizar-se mais e mais, procurando ocupar o lugar da esposa oficial, o feminismo interiorizado é esse em que a afirmação feminina se contenta com o interior produzido pela cultura patriarcal, de modo a não produzir suas práticas e saberes femininos do fora, das multiplicidades indefinidas.

Claro que o feminismo de Joana, logo de *PCS*, é feminismo exteriorizado, através do qual Joana não disputa os nomes interiorizados da cultura

patriarcal, porque se inventa como criação de indefinidos nomes, produzindo devires de devires, eternamente.

E é assim que ocorre, no campo do indefinido, um devir é sempre outro, o devir órfão de Joana é o devir mulher, que é o devir homem, que é também o devir animal, a respeito do qual Deleuze e Guattari dizem:

> O devir animal é apenas mais um caso entre outros. Vemo-nos tomados em segmentos de devir, entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou de progressão aparente: devir-mulher, devir-criança; devir-animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda espécie, devires partículas. Fibras levam de uns aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas e limiares. Cantar ou compor, pintar e escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires. Sobretudo a música: todo um devir-mulher, um devir-criança, atravessam a música, não só no nível das vozes (a voz inglesa, a voz italiana, o contra-tenor, o castrato), mas no nível dos temas dos motivos: o pequeno ritornelo, rondó, as cenas de infância e as brincadeiras de devires-animais, de devires-pássaro primeiro, mas muitos outros ainda. Os marulhos, os vagidos, as estridências moleculares estão aí desde o início, mesmo se a evolução instrumental, somada a outros fatores, lhes dá uma importância cada vez maior, como o valor de um novo limiar do ponto de vista de um conteúdo propriamente musical: a molécula sonora, as relações de velocidade e lentidão entre partículas. Os devires-animais lançam-se em devires moleculares. Então, toda espécie de questões se coloca (DELEUZE&GUATTARI, Vol.4, 2008, p.63).

É assim que um devir é sempre outro e o fragmento acima faz devir com *PCS*, de forma singular, como não poderia deixar de ser, pois este é o desenredo de devires de *PCS*, um devir-mulher, que é o devir-Joana, leva ao devir-criança órfã, que vira devir-animal, como fica patente no final do romance *PCS*, no capítulo “A Viagem”:

> [...] não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante: sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior que na infância serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassando em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (LISPECTOR,1998,p.201-202).

É assim que, fora da interioridade da linguagem, na literatura do fora, que o devir-animal emerge como um cavalo novo, e vira devir-silêncio, “zzzzz”, de pura criação de devires, sempre fundido um no outro, até virar devir-pedra, devir-partícula, devir-viagem sem fim, eterna, imortal, no porto parto do perto de corações selvagens, porque não interiorizados de humanidades, porque animais em fuga para a criação.

Tudo dentro e fora do devir-Joana, essa personagem órfã de interioridades edípicas, que nunca se contenta com as interioridades, pois sempre as desloca, as enlouquece através de pulsações criativas, tac-tac-tac, de uma escrita, a de Clarice Lispector, que acompanha as batidas musicais do coração selvagem, a fim de criar a literatura do fora órfão de nossos próprios devires, sempre em expansão, irreparáveis, impossíveis.

É por isso que a exterioridade também não se basta, porque tudo que se basta perde a potência de continuar produzindo devir e vira intimidade, interiorização, subjetivação, sujeição. E é igualmente por isso que o cavalo da criação é eternamente novo, ainda que milenar, porque é sempre, enquanto novo, indomável; devir exterioridade, o devir por excelência do romance *PCS*.

5. CONCLUSÃO

Nada termina, pois o fim faz devir com o começo, de sorte que o começo deste fim é o de expandir o enfoque que levei a cabo nesta dissertação de Mestrado para o conjunto da produção literária de Clarice Lispector, considerando romances e contos. Esse é o meu mais novo desafio.

Enquanto não se oportuniza, no entanto, é chegada a hora de divisar o caminho percorrido nesta pesquisa.

Em breves palavras, à guisa de devir-conclusão, escrevi três capítulos nesta dissertação de Mestrado, um primeiro intitulado "Do interior para o exterior"; um segundo intitulado "A intimidade não basta"; e um terceiro intitulado "A exterioridade não se basta".

Não menos muito brevemente, me deslizei negativamente sobre uma dicção predominante da crítica sobre o romance *PCS*, de Clarice Lispector: a que considera que esse seu romance de estréia inaugura uma autora brasileira cuja produção literária é subjetiva, intimista, introspectiva, que dobra e desdobra afetividades em torno de si mesma, através de uma linguagem retorcida, incompleta, falhada, como a vida, também supostamente incompleta e falhada.

Procurei, em toda a dissertação, a me opor a esse enfoque que concebe *PCS* como obra de falta, no sentido edípico, contra-argumentando que, pelo contrário, *PCS* é um romance completo, anti-edípico, porque de forma alguma está confinado num universo familiar, mas à exterioridade sem fim de produção de devires, impulsionados por uma escrita órfã, que fala de uma protagonista órfã, de modo que o que parece ser traço de incompletude da personagem

Joana, como exemplo cabal de que todos nós também o somos – incompletos –, nada mais é do que a produção sem fim de devir a realizar-se concretamente ao viver: devir-órfã de pai e mãe, que gera o devir-esposa, que gera o devir-mulher, que gera o devir-infância, através da memória em devir de uma órfã escrita da biografia inventada de um devir-mulher, que gera o devir-amante, que gera os devires-exterioridades não humanas.

E tudo sem faltar nada, porque tudo está lá, dito, em devir, tendo acontecido como obra que produz devir com o leitor, com o presente e com o futuro; com a vida, rede sem fim de devires.

Através desse enfoque, tive como interesse afirmar festivamente a obra *PCS*, assim como afirmar festivamente a biografia em devir de Joana, a protagonista, dupla afirmação que me levou a me posicionar contrariamente às redes de dominação que impedem os devires, sobretudo o devir-mulher e o devir-criação.

E essas redes de domínio têm nome próprio, subjetivos e despoticamente interiorizados: a modernidade capitalista e a produção infame de uma sociedade patriarcal como duas forças que produzem desejos falhados, incompletos, infelizes e os lançam na não menos infame corrida para um futuro da posse de si e do mundo, impondo-se sobre si mesmo e sobre o mundo, impedindo-o de acontecer, de exteriorizar-se como novidade sem fim, pois impede – ou procura fazê-lo – a aberta e exterior rede não menos sem fim dos devires, que são relações sustentadas não no domínio, na posse e na sujeição, mas na potência da criação, da invenção permanente do desejo de fazer-se outro de outro, à medida mesmo que produz devir, relações.

Foi assim que procurei analisar que o romance *PCS* mostra os dois lados da questão: o lado órfão de Joana, que é o de todos os outros personagens da narrativa; e o lado despótico da família edípica, sobretudo a dos tios, do internato e do marido – mas também do amante –, lado este que enfileirou toda sorte de armadilhas de dominação sobre o caminho eterno e imortal de Joana, através da pressão incessante para que esta se interiorizasse e, se interiorizando, se permitisse à dominação de seus devires, de sua potência criativa, posto que se tornaria mais uma edípica mulher submetida pelo despotismo de uma civilização patriarcal, como a nossa.

Felizmente a análise que fiz se sustentou no argumento de que, em *PCS*, a potência em devir da criação superou as adversidades constituídas pelos engodos de proteções interiorizadas, como o engodo de ser filha, de ser esposa, posto que superou a maior engodo de todos, para o vivente: o engodo da morte.

O engodo da morte ou a morte como engodo é a armadilha das armadilhas, pois é a que se inscreve em qualquer forma ou tentativa de dominação, de vez que qualquer forma de domínio ecoa esta ameaça: eu te matarei, se não fizer o que eu quero.

PCS é um romance que recusou esta ameaça e assumiu a morte de si a fim de alcançar a eternidade de se tornar profusão sem fim de multiplicidades, de devires, de criação, posto que, passando a palavra para a protagonista, Joana: “nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo

(LISPECTOR,1998,p.202), livre, com o selvagem coração da vida pulsando rumo ao exterior de si, rumo ao fora de outros outros.

REFERÊNCIAS:

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: Para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: 1972.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.

FOUCAULT, Michel. O Pensamento do exterior. In.: **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 119-246.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: Uma leitura de Clarice Lispector. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector**: uma poética do olhar. 2.ed. São Paulo: Ateliê, 2001.

SCHWARZ, Roberto. **A Sereia e o Desconfiado**. 2.ed. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1981.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In.: **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Org. Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.