

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 4, Número 2, Jul.-Dez. 2015

CAOS, METAMORFOSE E SEM SENTIDO: A CRIAÇÃO EM CLARICE LISPECTOR



CHAOS, METAMORPHOSIS AND NONSENSE: THE CREATION IN CLARICE LISPECTOR

Carla Renata Luz de Souza

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA,
Espanha

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 02/11/2015 • APROVADO EM 18/04/2016

Abstract

Based on a painting by Clarice Lispector called *Chaos, metamorphosis and nonsense*, this article proposes to think the literary creation of the author obtained by the agency of these elements, as well as the concepts of art and meaning, created by the French philosopher Gilles Deleuze, and the concept of outside, elaborated by the writer and essayist Maurice Blanchot and recovered by Gilles Deleuze as much by Michel Foucault.

Resumo

A partir de um quadro pintado por Clarice Lispector, chamado *Caos, metamorfose e sem sentido*, este artigo se propõe a pensar a criação literária clariciana agenciado por esses elementos, assim como pelos conceitos de arte e sentido, criados pelo filósofo francês Gilles Deleuze, e o conceito de fora, elaborado pelo escritor e ensaísta Maurice Blanchot e recuperado tanto por Gilles Deleuze quanto por Michel Foucault.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Clarice Lispector. Chaos. Metamorphosis. Nonsense. Outside. Creation

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector. Caos. Metamorfose. Sem Sentido. Fora. Criação

Texto integral

Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som.

Clarice Lispector

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido.

Gilles Deleuze

O título desse artigo é homônimo de um quadro pintado por Clarice Lispector em 19 de julho de 1975. Nele observamos que o título *Sem Sentido* aparece no canto inferior direito na mesma cor utilizada para a data e assinatura. Um pouco acima, e com cor distinta, aparecem as palavras caos e metamorfose, o que nos leva a supor que foram acrescentadas após a conclusão do quadro. Diante de nossos olhos se configura uma superfície de tonalidade vermelha, rosa, castanha e preta, uma pequenina borboleta dispersa num turbilhão de imagens autônomas e abstratas, vestígios e espaços sem pintar que nos transmite a sensação de descontinuidade, movimento e caos. Tudo flui numa dinâmica acentral, como se não houvesse início nem fim. Tudo muda, metamorfoseia-se, nem mesmo o título assegura a estabilidade, a unidade, o núcleo, ele também se transforma.



Clarice Lispector. "Caos/Metamorfose/Sem sentido", 19 de junho de 1975, óleo, tinta plástica e tinta hidrocor sobre madeira

Caos

Textos escritos entre 4.000 A.C. e 2.500 A.C. já falavam sobre o caos. Na cosmogonia suméria o céu e a terra foram concebidos a partir do “mar primordial”, matéria caótica e sem forma - que posteriormente seria conhecido como caos - causa primeira de todos os seres (KRAMER, 1956). Para os egípcios, no começo era o caos, imerso em turvas águas, eterno e onipresente, potência da criação. No livro do Gênesis diz “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra, entretanto, era sem forma e vazia. A escuridão cobria o mar que envolvia toda a terra, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.” (Gn 1:1-2) Os fenícios acreditam que no início as coisas eram um caos onde os elementos estavam sem desenvolver-se. Até que um dia um espírito do ar copula com o caos gerando uma matéria viscosa que abriga em si as forças viventes e as sementes dos animais (HEGEL, 1983). Na *Teogonia* de Hesíodo (2006), o caos era escuro, sóbrio, silencioso, abismo primeiro do qual todas as coisas vieram à existência. Era também o vazio causado pela separação entre a terra e o céu a partir do momento de emergência do cosmo¹. Contemporaneamente, as teorias sobre o caos estão associadas à noção de acaso. Poincaré afirma que é impossível fazer qualquer previsão, já que não podemos conhecer as condições iniciais, e qualquer erro de partida produz um erro ainda maior ao final:

Si conociésemos exactamente las leyes de la naturaleza y la situación del Universo en el instante inicial, podríamos predecir con exactitud la situación del Universo en un instante ulterior. Pero aun cuando las leyes naturales no guardaran más secretos para nosotros, no podemos conocer la situación inicial más que aproximadamente. Si esto nos permite predecir la situación ulterior con la misma aproximación, que es todo lo que necesitamos, decimos que el fenómeno ha sido predicho, que está regido por leyes. Pero no acaece siempre así: puede suceder que pequeñas diferencias en las condiciones iniciales produzcan algunas

muy grandes en los fenómenos finales. Un pequeño error al inicio engendrará un error enorme al final. La predicción se vuelve imposible (1963, p. 55-66).

Com este breve repasso pela ideia de caos por várias épocas e povos, podemos perceber que ele está associado à indeterminação, à potência primordial, onde todas as possibilidades estão presentes, portanto, é uma potência criadora. A figura escolhida para representar essas características, na maior parte dos exemplos, é a água. Para Tales de Mileto (*apud* BRUNI, 1994) a origem de todas as coisas está no elemento água: quando densa, transformar-se em terra; quando aquecida, vira vapor que, ao se resfriar, retorna ao estado líquido, garantindo a continuidade do ciclo. Nesse eterno movimento, aos poucos novas formas de vida e evolução vão se desenvolvendo, originando todas as coisas existentes. Para esse filósofo “tudo é água”, tudo flui. Diz Clarice: “quero o fluxo.” (LISPECTOR, 1998, p. 16), então a escrita se faz água: água viva: fluido amorfo, metamórfico: “escrevo ao correr das palavras” (LISPECTOR, 1998, p. 33).

Caos e criação

Não há coisa que nos resulte mais dolorosa e angustiante que algo que nos escapa, uma ideia que se dilui num turbilhão de imagens vagas, um verso que se esvai nada mais ser esboçado, um amor que se precipita no abismo do esquecimento. São convulsões arteriais, extravios. É tudo que pedimos é um pouco de ordem para nos protegermos do caos. Que nossas ideias se concatenem, que nossos versos se efetivem, que nossos amores sejam eternos. Para isso estabelecemos regras, leis, fundamentos, códigos para que nos sirvam de testemunhas e garantias aos encontros do nosso pensamento com a vida, com o mundo. Produzimos um cosmo para nos proteger do caos. Desses protetores está formada nossa opinião. Mas, para Deleuze (1993), os processos criativos do pensamento (filosofia, ciência e arte) exigem algo mais. Eles exigem que abandonemos nossas garantias (pensar sem alibi como propôs Derrida), e nos lancemos ao caos. Só desse modo podemos vencê-lo. Agora bem, lançar-se ao caos não quer dizer desaparecer em sua matéria viscosa e amorfa numa abstração estéril. Não, mergulhar somente o suficiente para traçar um plano. Deleuze (1993) argumenta que tanto o filósofo, o cientista ou o artista regressam com algo de sua viagem ao caos. No caso que nos interessa, o artista, ele volta com uma variedade que já não se caracteriza por uma reprodução do sensível nos órgãos, senão que constrói um “ser do sensível”, um “ser da sensação”, num plano de composição anorgânico atravessado pelo caos. Uma espécie de “condicionamento destabilizante” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 25) um finito fissurado pelo infinito.

Porém, a luta contra o caos não se dá sem afinidades com o inimigo, porque há outra luta que adquire maior importância, contra a opinião, que ironicamente pretendia nos salvar dele. Se há combate contra e com o caos é justo para roubar-lhe as armas e voltá-las contra os alibis do pensamento. De modo que a arte não é

nem cosmo, nem caos, mas um plano composto (caosmos como disse Joyce), ou seja, ela transforma a variabilidade caótica em variedade caoidética¹. Nessa dinâmica ela produz perceptos² e afetos³, blocos de sensações, personagens estéticos, timbres, vibrações. “Mas bem sei que o que escrevo é apenas um tom” (LISPECTOR, 1977, p. 27). O que será Macabéa senão ritmos, fluxos nordestinos, fluxos migratórios, fluxos de letras batidas à máquina, fluxos de vida e morte em um devir estrela? *Água viva* é um percepto que nos permite experimentar o plasma, o it, a placenta, o mar. *Um sopro de vida* são afetos aéreos, eólicos, *Perto do coração Selvagem*, movimentos cardíacos: pulsação.

Movimento contra/com o caos

Escrever é enfrentar o caos em pelos menos dois movimentos:

1) Não começamos a escrever a partir do nada, a folha nunca está em branco, ela está povoada por nossa língua e outras línguas transversais, nosso corpo, nossas relações com o outro, nossos sonhos, nossos desejos, nossas dúvidas, nossas vivências. Não como categorias referenciais, já que escrever, segundo Deleuze (1997), não é narrar as recordações, as viagens, os amores, o luto, os fantasmas, mas como extravasamento de toda a matéria vivível ou vivida, como processo, fluxos. De forma que os traços individuais atingem a potência de um impessoal que os transporta a um indefinido. A um infinito que não se revela a não ser em devir, um território que não aparece a não ser no movimento: “Quero escrever puro movimento” (LISPECTOR, 1999, não-paginado)

O caos, assim sendo, define-se menos por sua desordem que por uma velocidade infinita, pela qual se dissipa toda forma apenas esboçada (DELEUZE, 1993). A escrita, nesses termos, é a figura do infigurável, forma do informe, um i-móvel, um in-finito. Ela se conserva por ser criadora, por inventar passagens e possibilidades de vida. Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem (LISPECTOR, 1977, p. 13). Em Clarice, a escrita não é uma operação de registro, de significação, de representação, ao contrário, ela traça “um plano sem origem” (BARTHES, 2004, p. 62), uma densidade vibrátil, um espaço de velocidades, fluxos, estratos, destratificações e dimensões múltiplas, onde se encontram e se contestam forças variadas, sendo que nenhuma é a original. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba (LISPECTOR, 1977, p. 11). Todos esses elementos constituem um agenciamento⁴, portanto, o livro, a obra é inatribuível. O verdadeiro pensamento aparece sem autor. (LISPECTOR, 1977, p. 82). O escritor, a escritora não é uma autora (sujeito garantidor da origem, unidade e significação), é uma agenciadora, inventa agenciamentos a partir de agenciamentos que que lhe foi inventado, faz com que uma multiplicidade passe a formar parte de outra (DELEUZE, 2013, p. 61). Esse carácter plural do texto, esconde algo de demoníaco: o meu nome é legião, pois nós somos muitos (MARCOS, 5:9 *apud* BARTHES, 2004, p. 71). É um rumor delirante. Para Barthes (2004) o rumor é o barulho daquilo que está funcionando bem.

Porque implica uma comunidade de corpos: “no ruído do prazer que funciona nenhuma voz se eleva, conduz ou se afasta, nenhuma voz se constitui” (p. 95). O rumor é o ruído do gozo plural. “Quando eu escrevo, misturo uma tinta a outra, e nasce uma nova cor” (LISPECTOR, 1999, p.71)

2) Por outro lado, numa folha nunca está tudo, sempre há um fora. O plano de composição da escrita não se define por um sujeito e objeto (autora) capaz de contê-lo. Ao contrário, está formado por forças, afetos, fluxos imprevisíveis. É, portanto, um agenciamento com o fora, promove encontros não calculados, “Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por quê” (LISPECTOR, 1999, p. 16), deixa as palavras fluírem sem comando: “agora vou escrever ao correr da mão.” (LISPECTOR, 1998, p. 49).

No século XX, a partir da emergência de escritores como Mallarmé, Kafka e Proust, houve uma ruptura da concepção de realismo literário, tornando-se impossível pensar o texto literário como reflexo do mundo. Para dar conta de estratégias que permitissem pensar a literatura em suas novas relações com o real, Blanchot (2010) criou o conceito de fora. Para tanto, ele começa enfatizando que a palavra literária tem um uso distinto da palavra cotidiana. Esta é uma referência direta daquilo que se designa, remete a um objeto que se encontra no mundo: “a linguagem comum chama um gato de gato como se o gato vivo fosse idêntico ao seu nome” (p.80). Aquela, perde sua função designativa para criar ela mesma um mundo. A palavra gato, diz Blanchot (*Ibid*) quando evocada literariamente, não é apenas a não existência do gato, mas a não existência do gato que se tornou palavra, ou seja, há uma transferência da irrealidade da coisa à realidade da linguagem. Nesse espaço, a linguagem não é poder, poder de dizer, é um espaço vazio onde a palavra vaga sem fundar-se em categorias, pois todo fim se borra. A obra designa as imagens submergida na ausência de significação, é a desapareição dessa presença. Blanchot usa o mito de Orfeu para esclarecer seu argumento. Para ele, quando Orfeu se volta para mirar à Eurídice, efetua-se esse acontecimento duplo: Eurídice aparece desaparecendo, constituindo a única marca do seu descenso ao inferno. A busca, assim, só se faz possível para que tal desapareição tenha lugar, para mostrar que a obra só parece no mesmo instante do seu aparecimento. A obra só se torna obra quando “desobra”, quando realiza o movimento que:

que de algum modo a anula sempre, levando-a de volta à ausência de obra, mas nunca definitivamente. Oscilação inconclusa, eis a obra da modernidade: desobramento. O desobramento é o que, como o neutro, anula o tempo, dissolve a história, desbarata a dialética e a verdade, abole o sujeito e faz soçobrar uma ordem (PELBART, 1989, p. 177)

A literatura moderna se constitui, portanto, por essa experiência do desobramento que lhe permite referir-se a si mesma sem constituir uma interioridade, e sim uma passagem para o fora. Fora de todos os esquemas de representação: eu, unidade, significado, sentido (transcendente).

A leitura que Foucault faz de Blanchot em seu ensaio *O pensamento do exterior* (2001. p. 219-242.), parte do desaparecimento do eu. Ele critica o cogito racionalista cartesiano, “eu penso”, por ser uma operação reflexiva, já que remete a um sujeito soberano. E propõe o “eu falo”, na literatura, como uma instância paradoxal, uma vez que o eu que fala não representa um sujeito, não se refere a si mesmo.

- é que o “eu falo” funciona ao contrário do “eu penso”. Este conduzia de fato à certeza indubitável do Eu e de sua existência, aquele, ao contrário, recua, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa aparecer o lugar vazio. (FOUCAULT, 2001, p. 221,)

Ao distanciar-se da certeza do “eu”, das interioridades, a moderna linguagem literária se fragmenta, se exterioriza, transforma-se em sua própria realidade. O que Foucault chama de pensamento do exterior é o pensamento que se mantém fora de toda subjetividade para alcançar uma impessoalidade onde “é a linguagem que fala”. Vejam que aqui também há o duplo movimento hiante, presença-ausência, porque para o ser da linguagem aparecer é necessário que o sujeito desapareça. É necessário reconverter a linguagem reflexiva não a uma confirmação interior, mas a um limite onde seja preciso refutá-la constantemente, já que:

atingido o seu próprio limite, ela não vê surgir a positividade que a contradiz, mas o vazio em que vai se apagar; e na direção desse vazio ela deve ir, aceitando se desencadear no rumor, na imediata negação daquilo que ela diz, em um silêncio que não é a intimidade de um segredo, mas o puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente (FOUCAULT, 2001, p. 224)

Quando é a linguagem quem fala ocorre a experiência do fora, que se abre no interior da própria linguagem: um fora de todo discurso representativo.

Em *Foucault* (2007), Deleuze faz a distinção entre exterior e fora. O exterior, segundo ele, é uma forma e o fora é uma força. Uma vez que a força sempre está em relação com outra força, as forças remetem necessariamente a um fora irreduzível, informe, feito de distâncias indecomponíveis: “una fuerza siempre confiere a otras, o recibe de otras, desde fora, la afectación variable que sólo existe a tal distancia o bajo tal relación. (p. 115). Mas o espaço do fora é onde essa relação é uma não relação, ou seja, não há encadeamento por continuidade ou interiorização, e sim por cortes e descontinuidades. As forças estão em constante devir, só há meios e entre-deois:

Cuando las palabras y las cosas se abren por el medio sin coincidir jamás, es para liberar fuerzas que proceden del afuera, y que sólo existen en estado de agitación, mezcla y transformación. (DELEUZE, 2007, p. 116)

Podemos dizer, desse modo, que o fora em Deleuze é a instabilidade e imprevisibilidade das relações de força. A escrita quando promovida pela experiência do fora nos remete a uma dimensão do pensamento irreduzível ao

saber, à verdade, à significação, ao sentido, nos permite fazer conexões móveis e não-localizáveis: “Meus territórios estão fora de alcance, e não porque sejam imaginários, ao contrário, porque eu os estou traçando” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 67). Cria uma velocidade, “velocidad es estar atrapado en un devenir” (DELEUZE, 2007, p.38), para fazer correr as intensidades, as sensações, os afetos, os fluxos, os desejos.

Podemos notar que nos três pensadores, o fora é uma espécie de outra dimensão, caótica, indefinida, inapreensível que encontramos quando ousamos pensar, criar fora das coordenadas representativas.

Clarice, a forasteira

E eu vivo de lado – lugar onde a luz central não me cresta.

Clarice Lispector

O estudioso português Carlos Mendes de Sousa (2000) ressalta que Clarice é a primeira afirmação de um não-lugar na literatura brasileira em função de sua escrita desreferencial. Estamos de acordo com essa assertiva, mas não com a expressão (que também é um conceito: utopia) “não-lugar”. Consideramos mais apropriado heterotopia, um lugar outro, fora das coordenadas literária da época. Clarice teve e tem lugar na literatura brasileira, mas é um lugar forâneo, desestabilizante, aberrante, desviante, que desde o primeiro instante soube traçar suas linhas de fuga: desterritorializar, desreferenciar.

Já no lançamento do seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, ela rompe com os padrões romanescos vigentes. Seus textos não se caracterizam por uma narrativa fechada segundo um princípio organizador que leva a um fim. Não há um tólos, que permite que as ações se liguem e que se desenvolvam com vista a uma finalidade. “Escrevo em desordem, bem sei. Mas é como vivo” (LISPECTOR, 1998, p.66). Longe disso, ela dilacera a narração, estabelece uma estratégia de estilhaços, ela escreve em fragmentos relacionados por uma não-relação: não procede por associação de elementos, mas por dissociação e desdobramento. “Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas palavras que vivem do som” (LISPECTOR, 1998, p. 25). É uma escrita aberta à vida: “minha história é viver” (LISPECTOR, 1998, p. 66), aos encontros, faz com que o devir e seus paradoxos aflorem na linguagem.

Suas personagens não “são bem construídas” nem obedecem a “padrões de coerência”. São inacabadas, inadaptáveis, nômades, absolutamente incoerentes com suas identidades (gênero, classe social, profissão). Há um movimento não de construção da personagem, mas de desconstrução, elas vão se desmarcando (através de um processo de despersonalização) das suas características num devir-

imperceptível, até se tornarem simplesmente a gravidade de um corpo em trânsito e a leveza de seus afetos. “E na minha satisfação de ter alcançado em mim o mínimo de existência, apenas a necessária respiração.” (LISPECTOR, 1999 p. 71). Joana devém pulsações; Vírginia, irradiações lumínicas; Lucrécia, “um cavalo solto de força livre”; Daniel, linhas de fuga; G.H., it; Lóri, gozo, Macabéa, estrela, Ângela, arquejos, sopros; e a protagonista de água viva, que nem nome tem, múltiplos fluxos.

Já o tempo em Clarice, é um tempo “especializado” (SANTIAGO, 1999, p. 19), tempo-aqui- ali, não habitado, mas percorrido, porque nele se potencializa linhas em devires. É um tempo-entre: in-finito, nem lá, nem cá: intervalar: o instante em que o “mi” está passando a ser “sol”. É um ritmo: entre o caos e o mundo está o ritmo, diz Deleuze (2002). O ritmo, nesse sentido, é uma palpitação do universo que excede a consciência e o sujeito, é um movimento que articula o imprevisível. É um timbre. Lyotard (1998) diz que o timbre são sons insubmissos a toda transferência espaço-tempo, matéria não formalizada que escapa à síntese, à apreensão e à reprodução. “No que eu escrevo só me interessa encontrar meu timbre.” (LISPECTOR, 1990, p.75). O tempo clariciano, portanto, é rítmico, tímbrico, tempo das vivências, das intensidades, dos devires. *Perto do coração selvalgem* começa com a máquina do pai batendo tac tac tac, o silêncio zzzzzzzz ao som da “música inexistente e ritmada” (1990, p.19) do tin-dlen do relógio imaginado. *A cidade sitiada começa* às onze com o povo que parece “ouvir um momento o espaço” (1998b, p. 11). *A maçã no escuro* com o tempo que “era lua altíssima no céu” (1995, p.11) e logo desaparece. Em *A hora da estrela* o tempo não é nem início nem fim: é meio. “como começar pelo início se as coisas acontecem antes de acontecer?” (1998c, p. 11). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* começa com uma vírgula marcando o hiato de algo que aconteceu antes do começo do livro. E em *Um sopro de vida*, “hoje é zero hora” (1999, p.13) tempo infinito que nunca começou “porque sempre era” (*Ibid*).

A escrita de Clarice Lispector é um conjunto de relações componíveis para criar novas relações, sensações, novos fluxos, novos encontros, portanto são forças que emergem para fora de si, “se ultrapassa em ondas [...]” (LISPECTOR, 1990, p. 224), para fora de todo domínio representativo. “Transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria” (LISPECTOR, 1998, p.21)

Metamorfose e sem sentido

Numa escrita forânea, em devir, que se abre à vida, aos encontros, o sentido depende das relações novas que é capaz de criar, sendo assim, é uma escrita metamórfica. “- fixo os instantes de metamorfose e é terrível beleza a sua sequência e concomitância” (LISPECTOR, 1998, p.13). Heráclito (*apud* CALVO, 1985) alega que ninguém pode se banhar duas vezes no mesmo rio, pois da segunda vez a água é e não é mais a mesma, e nós fomos e não somos os mesmos.

Tudo é dinâmico, nada é permanente. Não há nenhum arché, porque não há nada que se livre da transformação – o único real. Tudo é e não é ao mesmo tempo.



Mas o pensamento ocidental recebeu muito mais influência de Parmênides, que defende que a mudança não é possível, pois não é racional. Não podemos pensar a contradição e se não podemos pensá-la, então não pode ser real. Somente a razão dá e retira a realidade das coisas. Na atualidade, na chamada pós-modernidade, vivemos uma crise da razão como possibilidade de compreensão do mundo através de esquemas totalizantes e, conseqüentemente, o surgimento de novos valores, menos fechados e categorizantes, para substituir este paradigma. O conceito de pós-modernidade é muito controverso e amplo, mas, em termos gerais, denuncia a razão como fictícia, como um mecanismo que trata de imobilizar a realidade em fundamentos metafísicos. Este descentramento das referências produz uma fragmentação da realidade e faz emergir novas identidades (talvez seria mais acertado tratá-las por diferenças) políticas, sociais, culturais, filosóficas, etc. Bauman (2003) diz que, diferente da modernidade que também se ocupava de desmontar a realidade dada, mas com uma perspectiva de longa duração e na intenção de recompor sua solidez, a pós-modernidade não tem perspectiva de permanência, ela assume a temporalidade das coisas. Por isso ele sugere o termo “líquido” para caracterizar esse tipo de condição humana, que como os líquidos se caracterizam por não manter a forma, por assumir formas sempre mutantes: “Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades “auto-evidentes”(Ibid). Para esse filósofo, a vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante porque está pautada pelo mercado, o consumo, pelo prazer individual, onde não há espaço para reflexão e a elaboração de um projeto comum. É uma vida sem estabilidade, sem referencial, sem utopia.

Deleuze, que não é considerado um filósofo pós-moderno, nem um pensador da pós-modernidade, mas que reativou vários termos do vocabulário pós-modernista, tais como diferença, multiplicidade, intensidade, fluxos, virtual e simulacro, em sua filosofia jamais lamentou ou profetizou o fim do sujeito, da história, da metafísica, da metanarrativa, da totalidade, do social, do político. No entanto, seu pensamento, nunca negativo e ressentido, sempre afirmativo e criativo, promove uma abertura extrema à multiplicidade contemporânea, aos processos que ela libera, aos devires que ela engendra. Seu pensamento político-filosófico evoca às possibilidades de atuação no mundo, de ação coletiva, chama por “um povo por vir” .” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.39), de resistência e criação. Mas, desde uma instância dessubjetivada, sem qualquer voluntarismo, humanismo, iluminismo ou fé no progresso ou na emancipação universal (PELBART, 2015). Ele clama por um povo, mas um “povo nômade em lugar de uma cidade modelo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p 39). Sua utopia não aspira a um ponto no futuro, um ideal a ser alcançado, mas designa o encontro entre um movimento infinito e o que há de real aqui e agora. Constrói um plano de imanência⁵ e “a partir daí se está em condições de prospectar agenciamentos inéditos, novas distribuições de afetos e acontecimentos singulares.” (PELBART, 2015).

Assim como Deleuze, Clarice não é uma escritora pós-moderna, mas a fluidez de sua obra se abre ao movimento e ao devir: “Aquilo que ainda vai ser depois - é agora. Agora é o domínio de agora. E enquanto dura a improvisação eu nasço” (LISPECTOR, 1998 p.87). E justo por apresentar este carácter de improvisação, é metamórfica. Metamórfica como um líquido que muda de forma. “Mas sou caleidoscópica: fascinam-se as minhas mutações faiscantes (LISPECTOR, 1998 p.31). Mas não em obediência aos movimentos incertos provocados pela desintegração da linearidade da palavra, e sim em desobediência à linearidade da palavra provocada pelo retorno do presente como um não-sabido. Ou seja, não como um fracasso da forma, senão como afirmação do movimento. “Mas não-entender não tinha fronteiras e levava ao infinito” (LISPECTOR, 1998d, p. 43). O movimento, em Clarice, é resistência que busca “o primitivo estado de caos” - força selvagem, informe, fluida - para criar uma palavra imanente, livre de estratos, que adquire sentido “no como uma experiência, sino como lo que todavía no entra en la experiencia.” (FOUCAULT *apud* DELEUZE, 2007, p. 153). “É como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte. Só os dois pontos à espera.” (LISPECTOR, 1998, p. 77)

Em sua obra são muitas as imagens que se referem ao movimento, eu diria até que sua obra é um potente agenciamento de fluxo, uma das mais emblemática é a água-viva. O movimento, insistimos, é uma dinâmica rebelde à significação, que abandona a estrutura (solidez) pelo processo (liquidez). A citação de Michel Seuphor que abre *Água viva* é exemplar para ilustrar o que dizemos:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura - o objeto - que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lançasse um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (1998, não-paginado)

Ora, que objeto seria esse, senão uma água-viva? Objeto irrepresentável, a-significante, informe, incapturável, infigurável, que alcança a velocidade de mutações e pulsações constantes? “Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo” (LISPECTOR, 1998, p.42). Um coração batendo é a frequência, o ritmo da escrita de Clarice Lispector. Ela opera numa velocidade inalcançável ao sentido comum, que aprisiona as forças e as potências da palavra num discurso coerente, porque ela opta não por um sentido ou outro, mas percorre as duas extremidades (é sístole e diástole). “Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade” (LISPECTOR, 1999, p. 95). Não falamos aqui de uma pluralidade de sentidos que se dispõe em uma série “objetiva”, racional e localizável, nem dessa mesma pluralidade subjetivada na unidade do “eu”. A questão é que o “eu” deve abrir-se sobre um campo indefinido de orientações, ou seja, pensar sem chegar a si mesmo. “De algum modo como se não fosse eu era mais amplo do que se fosse - uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção” (LISPECTOR, 1995b, p. 35). Esse sair de si implica deslocar o sentido das funduras da representação e da significação e alcançar o campo das forças. Força é tudo aquilo que afeta um corpo, que o move, que o co-move. E se “la fuerza no tiene otro objeto ni sujeto que la fuerza” (DELEUZE, 2007, p. 99), o sentido é algo que se

passa entre, não é origem nem essência, é acontecimental. Deleuze diz que, justo por não haver uma relação entre significante e significado, é possível a produção do sentido, que nasce ao relacioná-los. “El sentido no es nunca ni principio ni origen, es producto” (DELEUZE, 1989, p. 90). Desse modo, o sentido não pressupõe uma instância transcendente que temos que alcançar para acessá-lo, ao contrário, é “una entidade sin existencia”, ao sentido “no hay que descubrirlo, restaurarlo ni reemplarlo, sino que hemos de producirlo con nueva maquinaria” (*Ibid.*). Humpty Dumpty, ovo antropomórfico do *Alice no país das maravilhas*, diz que quando ele emprega uma palavra, essa significa o que ele quer que signifique (*apud* DELEUZE, 1989, p. 40). Isso quer dizer que ele agencia novos fluxos produzindo uma nova maquinária. O sentido, portanto é uma manifestação, um efeito que guarda relações muito particulares com o sem sentido, porque “el nombre que dice su proprio sentido no puede ser sino un sinsentido” (1989, p. 89), ou seja, o sentido permanece vazio, móvel, aberto a novos sentidos.

Quando Clarice diz que “meu nome íntimo é: zero.” (LISPECTOR, 1999, p. 128), ele sugere não um ponto de origem, mas um esvaziamento do espaço para produzir lugares sem nome, sem significação, sem palavras de ordem, sem lei, sem outra função que a sensorial: “posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa” (LISPECTOR, 1998, p. 13); ela abole as referências, os significados e devolve ao sentido seu carácter de acontecimento. Situa a escrita nesse ponto onde não há sujeito nem objeto, mas forças, afetos, potência que produzem relações intempestivas. “Mas vou te falar no sopro da vida.” (LISPECTOR, 1998, p. 58). Por isso que sua escrita guarda relações com o sem sentido, é metamórfica, porque nos promove uma travessia do cenário da argumentação, identificação e classificação, para encontrarmos, um território de formas e forças fluidas: água viva, sopros de vida, pulsação, mutações faiscantes, movimento incessante que “muitas vezes descarrilha e se dirige em vagabundagem livre para nenhum lugar” (LISPECTOR, 1999 p. 56). Sim, é caótica, mas “a vida é tão forte que se ampara no próprio desamparo” (LISPECTOR, 1998d, p. 140) e traça na palavra a velocidade e o ritmo de um infinito.

Notas

¹ Do grego, κόσμος, orden, ornamento. Hesíodo (2010) explica que o primeiro que existiu foi o **Caos**, depois **Gea** (a terra) e **Eros**. Esses três são os elementos primordiais do Cosmos.

² Deleuze (1993) chama de caoideias as realidades produzidas em um dos planos de secção (filosofia, ciência ou arte) do caos

³ Os perceptos não são percepções, são pactotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam (DELEUZE, 2004, p. 171)

⁴ Spinoza (2007) compreendia por afetos as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída. Ao longo artigo iremos empregar esse conceito sempre no sentido espinozista.



⁵ Agenciamento é uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos, e que estabelece uniões, relações entre eles, através de idades, de sexo e de reinos. A única unidade do agenciamento é de co-funcionamento: uma simbiose, uma “simpatia” (DELEUZE, 2013)

⁶ A imanência absoluta existe em si-mesma: ela não existe em algo, ela não é imanência a algo, ela não depende de um objeto e não pertence a um sujeito. Em Spinoza, a imanência não é imanência à substância, mas a substância e os modos existem na imanência. (...) Pode-se dizer da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada diferente disso. (DELEUZE, 2002, p. 39

Referências

BAUMAN, Zygmunt. A Sociedade Líquida. **Caderno Mais!** FSP. São Paulo, 19 out. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1910200305.htm>>. Acesso em: 05 de out. 2015.

BLANCHOT, Maurice. **El espacio literario**. Buenos Aires: Paidós, 1969.

_____. **A conversa infinita 1**: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2010.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRUNI, José Carlos. A água e a vida. **Tempo social**. São Paulo, v.5 , n. 1-2 , p. 53-65, nov. 1994. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0512/Agua.pdf>>. Acesso em: 15 de out. 2015.

CALVO, Agustín García. **Razón común**: Heraclito. Madrid: Lucina, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Lógica del sentido**. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 1989.

_____. **¿Qué es filosofía?**. Barcelona: Anagrama, 1993.

_____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. A imanência: uma vida... **Educação e realidade**, Porto Alegre v. 2, n. 27, p. 10-18, jul./dez. 2002. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/31079/19291>>. Acesso em: 07 de out. 2015.

_____. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **Foucault**. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2007.

_____. **Diálogos**. Valencia: Pre-Textos, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrênia**, v.3. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrênia**, v.5. São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: _____. **Ditos & Escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 219-242.

Gênesis. Português. In: **Bíblia on**. Disponível em: <http://www.bibliaon.com/genesis_1/>. Acesso em: 12 de out. 2015.

HEGEL. Georg Wilhelm Friedrich. **Introdução à História da Filosofia**. São Paulo: Hemus Editora. 1983.

HESÍODO, . **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

KRAMER, Samuel Noah. **From the tablets of Sumer**. Indian Hills, Colorado: The Falcon's Wing Press, 1956.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995b.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. **Um aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LYOTARD, Jean-François. **Lo inhumano: charlas sobre el tiempo**. Buenos Aires: Manantial, 1998.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Deleuze e a pós-modernidade** 2015. Disponível: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/06/13/deleuze-e-a-pos-modernidade-peter-pal-pelbart/>>. Acesso em: 07 de out. 2015.

POINCARÉ, Henri. **Ciencia y Método**. Madrid: Austral, 1963.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.13-30.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Figuras da escrita**. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

SPINOZA, Baruch de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

WAHL, François. El cubilete del sentido. In: **Encuentros Internacionales Gilles Deleuze**, 1996, Rio de Janeiro- São Paulo. Gilles Deleuze: una vida filosófica. Rio de Janeiro- São Paulo: Revist Sé cauto; Revista Euphorion, 1996. p. 46-68.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004.

Para citar este artigo

SOUZA, Carla Renata Luz de. Caos, metamorfose e sem sentido: a criação em Clarice Lispector. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 4, n. 2, p. 56-70, jul.-dez. 2015.

A Autora

Carla Renata Luz de Souza é doutoranda em Estudos da Literatura e da Cultura.