

CORPO E ACONTECIMENTO EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR

BODY AND EVENT IN *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, BY CLARICE LISPECTOR

Pedro Henrique Rodrigues da Silva¹

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)

<https://orcid.org/0009-0000-3422-7906>

pedro_h_filosofia2@yahoo.com.br

RESUMO: Se considerarmos a escritura de Clarice Lispector como uma singularidade (logo, como uma multiplicidade), podemos pensá-la por meio de um universo de conceitos. Escolhemos dois em meio a estes – o corpo e o acontecimento – que dialogam entre si e com outros, formando uma rede conceitual, e nos auxiliam no exercício de nossa leitura a respeito de *Perto do coração selvagem*. Diante disso, compomos o nosso escrito por meio de três movimentos: o da potência dos acontecimentos, o da negação/afirmação do animal perfeito e uma cartografia das sensações. Assim, acreditamos que é possível nos aproximar da escritura de Clarice e, em especial, entrever como o corpo é atravessado sem cessar por devires e tesões que engendram suas trajetórias.

PALAVRAS-CHAVE: Acontecimento; Animal perfeito; Cartografia; Corpo; *Perto do coração selvagem*.

ABSTRACT: If we consider Clarice Lispector's writing as a singularity (therefore, as a multiplicity), we can think of it through a universe of concepts. We chose two among these – the body and the event – which dialogue with each other and with others, forming a conceptual network, and assist us in our reading of *Near to the Wild Heart*. Therefore, we compose our writing through three movements: the power of events, the denial/affirmation of the perfect animal, and a cartography of sensations. Thus, we believe it is possible to approach Clarice's writing and, in particular, to glimpse how the body is endlessly crossed by becomings and desires that engender its trajectories.

KEYWORDS: Event; Perfect animal; Cartography; Body; *Near to the Wild Heart*.

*Então Joana compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explicava a forma – era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma! – e na sucessão também se encontrava a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta. (Clarice, *Perto do coração selvagem*)*

¹ Graduado em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Mestre e Doutor em Estudos de Linguagens pela Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG.

INTRODUÇÃO

Este texto nasce da necessidade – antiga, porém, sempre renovada – de agenciarmos nossas leituras, explorando um dos mais importantes escritos de Clarice Lispector: *Perto do coração selvagem* (1998), o primeiro romance da escritora ucraniana, naturalizada brasileira, originalmente publicado em 1944, quando ela estava com vinte e quatro anos de idade. Neste, podemos encontrar os aspectos da criação de Lispector em um estado mais bruto, antes que a maturidade a possibilitasse agregar outros elementos aos seus escritos. Mesmo que os nossos últimos textos (alguns artigos publicados entre 2018 e 2020 e a nossa tese, defendida em 2021) tratem da presença do pensamento trágico e seus ressoadores na produção do escritor francês, Jean Genet, os conceitos utilizados ao longo destes são importantes para a nossa interpretação da obra de Lispector mencionada acima, em especial por possibilitarem múltiplas ligações rizomáticas entre a filosofia e as artes.

Intencionamos tangenciar as nossas impressões a respeito dos rastros e das relações de dois, em meio a infinidade de conceitos perceptíveis naquele escrito de Lispector: o corpo e o acontecimento. O corpo vivencia inúmeras, inomináveis e indescritíveis sensações, que apenas podem ser experimentadas por alguém, em sua imanente maneira de existir: uma vida, nela reside a imanência, como escreve Deleuze². Pelos aspectos de sua escritura, Lispector explora bem aqueles dois conceitos: o fluxo dos pensamentos dos personagens – característica comum da terceira fase da literatura modernista brasileira, sobretudo da prosa intimista – que sentem, descrevem e avaliam os elementos ao redor, permitem ao leitor, em seu processo de imersão, deleitar-se com o texto, quase adentrando neste. Esta vivência não é somente a da leitura, mas, por meio de produções imagéticas, a de flunar pela intimidade da protagonista, Joana, olhar um mundo ímpar e ouvir os seus ecos desvelados a cada palavra.

Assim, pensamos os funcionamentos daqueles dois conceitos do texto de Lispector, por meio de três movimentos. O primeiro faz referência às impressões de Joana a respeito dos acontecimentos: é possível perceber a angústia frente a incongruência entre uma expectativa elaborada acerca do futuro e o instante consumado, e que a leva a se valer do esquecimento, através da criação (fabulação), visando enfrentar aquilo que a aflige. No segundo movimento, tratamos de uma concepção de estética, elaborada pela própria escritora, considerando o que ela chama de um “animal perfeito”: as tensões entre a bestialidade humana e as orientações sociais se fazem presentes nas reflexões de Joana adulta, no medo de manifestar uma postura que a distingue dos modelos engendrados pela normatividade social (o que se caracterizaria como uma “falta de estética”) e, concomitantemente, o desejo de que isso de fato aconteça. Por fim, no terceiro movimento, consideramos uma cartografia presente na escrita clariciana, na qual são mapeadas as sensações da protagonista diante dos acontecimentos – perceptíveis e imperceptíveis – e os reflexos destes na existência daquela personagem.

2 Em *Imanência, uma vida...* – último texto publicado por Gilles Deleuze (2016, p. 179-180), no ano de 1995 – o filósofo francês escreve que: “O que é a imanência? Uma vida... [...] vida de pura imanência, neutra, além do bem e do mal, pois somente o sujeito que a encarnava no meio das coisas a fazia boa ou má”.

1 JOANA E A POTÊNCIA DOS ACONTECIMENTOS

No início de *Perto do coração selvagem*, no capítulo intitulado “O pai...”, Joana desenvolve o pensamento sobre as complexas relações entre a existência e o tempo. Com uma perspectiva própria acerca do que acontece, Joana faz da iminência do agora uma experiência instigante e enfadonha, concomitantemente: inicialmente, pela expectativa sobre o momento vindouro produzida; porém, quando este se manifesta, a decepção se transforma em uma reação naturalmente possível, diante de sua cotidianidade opaca. O instante esperado é o mesmo que morre em sua efetivação, sem manifestar a exceção que era aguardada pela menina:

Então subitamente olhou com desgosto para tudo como se tivesse comido demais daquela mistura. “Oi, oi, oi...”, gemeu baixinho cansada e depois pensou: o que vai acontecer agora agora? E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende? (Lispector, 1998, p. 14)

A ânsia por algo extraordinário faz do instante uma experiência de quase apagamento – dado que, assim como nascem, estes momentos tendem a se extinguir, instantaneamente – especialmente se consideramos que a realidade oferece à Joana elementos imperceptíveis. Em *Homo deletabilis: corpo, percepção e esquecimento do século XIX ao XXI*, a partir de uma leitura nietzschiana, considerando a correspondente alemã da palavra instante – *augenblick* – Maria Cristina Franco Ferraz (2010, p. 108) propõe que aquele termo estabelece uma relação entre tempo e corpo, na qual *augen* é olhos e *blick* é um breve e instantâneo lançar de olhos – uma olhadela. O instante seria, assim, uma temporalidade na qual estamos e não estamos mais, ao qual o homem sabe sempre que lhe escapa.

São nos acontecimentos, nos quais aparentemente nada ocorre, que se dão incontáveis, invisíveis e silenciosas revoluções; onde se sucedem recomeços e mudanças, como afirma David Lepoujade (2015, p. 68), em *Deleuze, os movimentos aberrantes*: “Através do acontecimento, tudo recomeça, mas de outro modo; somos redistribuídos, às vezes até reengendrados até de modo irreconhecível”. O acontecimento é sempre recomeço. A existência, se pensada a partir das singularidades, é reorganizada a cada acontecer, geralmente de modo silencioso. Tudo é mais do que aparenta ser. A menina é sensível, por isso saboreia e se esbanja desta conjuntura. Tal processo se dá com tanta veemência que o enfartamento – a indigestão – é inevitável, ainda que, naturalmente, o funcionamento da puerilidade a fizesse assimilar sem muito entender.

As sensações da protagonista passam diuturnamente pela ideia de duração, aferida no movimento dos ponteiros do relógio: a extensão da dor, do sofrimento, da raiva e da alegria. Mesmo quando o sentir é nada sentir: afirmação que pode ser observada na relação entre a experiência com os instantes e o movimento dos ponteiros do relógio:

Outra coisa: se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte do relógio espiando, o que ela não estava

sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão. (Lispector, 1998, p. 16)

Resta à Joana, como maneira de enfrentar o seu dilema, distrair-se e, em decorrência, esquecer-lo, mesmo que temporariamente. Devemos lembrar que, de acordo com Nietzsche, o esquecimento³ é a única via possível para experimentar a felicidade. O conceito nietzschiano não se refere a uma felicidade transcendente – plena, idealizada e, em decorrência, inacessível – mas uma que seja viável e natural, diante das possibilidades do indivíduo. As potências da infância fazem dos jogos mecanismos propícios para esta finalidade. A capacidade que a protagonista tem para transitar entre diferentes brincadeiras possibilita aos processos lúdicos serem uma panaceia para sua agonia, em relação a dinâmica da existência, do tempo e do pensamento que insiste em retornar:

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas. Divertiu-se com os papéis. Olhava-os por um instante e cada papelão era um aluno, Joana era a professora. Um deles bom e outro mau. Sim, sim, e daí? E agora agora agora? E sempre nada vinha se ela... pronto. (Lispector, 1998, p. 14-15)

Joana expressa assim a capacidade de fabular⁴: todo sentido dado a brincadeira nada é, senão, manifestações da própria protagonista, de ninguém mais. Caso contrário, os brinquedos seriam reais objetos. Vestindo e despindo a boneca Arlete; matando-a com um carro azul e a ressuscitando com a magia de uma fada. Propondo ainda um outro efeito para o texto, já que a boneca morta participou de uma festa antes do próprio falecimento – atributos trágicos⁵ que deixam a conjuntura com ares típicos de uma crônica cidadã burguesa. Em outra ocasião, ela era a professora de uma classe escolar compos-

3 Na *Genealogia da moral*, Nietzsche (2009, p. 43) propõe que: “Fechar temporariamente as portas e as janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviais a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de *tábula rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo, sobretudo para as funções e os funcionários mais nobres, para o reger, prever, predeterminar (pois nosso organismo é disposto hierarquicamente) – eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento”.

4 Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari escrevem que “É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação” (Guattari, 1992, p. 218). Nesse sentido, ainda a respeito do esquecimento, não é por meio da memória que se dá a criação na escrita, mas por meio de uma função fabuladora, que valoriza, sobretudo, a potência do falso. As memórias dizem mais sobre o presente – sobre os blocos de sensações criados neste – do que de algo que passou.

5 No início de *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi (2004) diferencia a poética da tragédia e uma filosofia do trágico: a primeira diz respeito à *Poética* de Aristóteles e suas análises sobre o gênero teatral grego; a segunda trata de uma perspectiva filosófica que se inicia com Schelling e se desenvolve em textos de filósofos e escritores do período idealista e pós-idealista, como Hölderlin, Goethe, Kierkegaard e Nietzsche, que têm como temas a finitude humana e a falta de sentido para a existência. Ao utilizarmos a expressão acima, estamos nos referindo à segunda perspectiva.

ta por alunos feitos com pedaços de papelão.

A articulação destes processos difusos ocorre por meio do exercício das possibilidades de criação, que produzem outras sensações, distintas daquele mundo familiar, restrito e moral, composto por ela, o pai e alguns poucos personagens que eventualmente aparecem naquele ponto da trama. Criar era um modo próprio de sempre assumir o protagonismo de sua vida. Ato importante, se considerarmos que ela vivia cercada por adultos, para os quais sua força criativa não passava de ingenuidade ou tolice e que, conseqüentemente, tolhiam – ou, pelo menos, tentavam – esta potência.

2 ESTÉTICA E DESEJO NO NÃO E NO SIM AO “ANIMAL PERFEITO”

Em *Perto do coração selvagem* não existe uma preocupação em fixar a linearidade das experiências. A escritura é permeada por exercícios constantes de digressão acerca do presente e do passado, que compõem um vai e vem temporal. Estas informações se tornam importantes já que, a partir do segundo capítulo, intitulado “O dia de Joana”, a escritora apresenta a protagonista adulta e orientada por convenções sociais, próprias de uma vida comum, monótona, dando-lhe atributos que – guardadas as idiossincrasias – a aproximam da personagem Emma Bovary, do romance de Gustave Flaubert: Joana adulta é do lar e esposa, e, assim como a outra personagem, mostra-se angustiada com sua existência tediosa, tendendo sempre a questionar o seu modo de ser e a elaborar uma espécie de ranço em relação a este, que frequentemente se manifesta em suas reflexões. A insatisfação e a fúria possibilitam uma nova forma de criar, selvagem e cruel:

Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não, – repetia-se ela – é preciso não ter medo de criar. No fundo de tudo possivelmente o animal repugnava-lhe porque ainda havia nela o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso como a tia morta. Para depois no entanto pisá-la, repudiá-la sem contemplações. Porque a melhor frase, sempre ainda a mais jovem, era: a bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta. (Lispector, 1998, p. 18)

Lispector explora a complexidade da existência humana por intermédio da construção intimista dos personagens. As tensões de Joana, entre o condicionamento social improdutivo (o *socius*)⁶ e algo produtivo, no sentido criativo da expressão, próprio do ser humano – ao qual podemos chamar de desejo⁷ e que resiste a maior parte do tempo às influências sociais, no caso de Joana – manifestam-se

6 Em *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (2011, p. 22) entendem que “[...] as formas de produção social implicam também uma parada improdutivo inengendrada, um elemento de antiprodução acoplado ao processo, um corpo pleno determinado como *socius*, que pode ser o corpo da terra, ou o corpo despótico ou, então, o capital”. Isto é, o *socius* só pode ser capaz de engendrar um processo de improdução ou limitação da capacidade produtiva humana.

7 Ainda em *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, a respeito do desejo, Deleuze e Guattari (2011, p. 43) entendem que desejar não é evidenciar a falta, mas produzir o real – nesse sentido, quem deseja produz, desestrutura e rearranja a própria

no dilema entre repugnar sua animalidade e acreditar que ela é caracterizada pelo que ela chama de um animal perfeito – inconsequente, egoísta e repleto de vitalidade, como dito por ela pouco antes da passagem acima. A respeito disto, ela nada mais faz do que mostrar um de nossos traços mais significativos.

É aí que habita o receio de Joana de descobrir com suas próprias ações que a maneira que geralmente entendemos nossa racionalidade é equivocada: negar tudo isso através de sua animalidade poderia mostrar a falta de estética que a personagem teme. Contudo, o que ela não percebe é que a animalidade é por si só uma expressão estética, se considerarmos que este conceito deriva do grego *aesthesis*: a sensibilidade ou aquilo que é próprio dos sentidos, isto é, do corpo. A singularidade⁸ do animal perfeito é uma performance que cria e, ao fazê-lo, se opõe aos signos da rotina, que a estrangulam: ele, por suas características, sente repugnância da vida condicionada. Esta perspectiva contesta diferentes interpretações racionalistas sobre o mundo, sendo, acima de tudo, um ato de resistência.

Outra tensão possível de ser pensada é a de uma máquina despótica e uma máquina de guerra⁹, considerando a maneira como Deleuze e Guattari agenciam estes conceitos. Por um lado, Lispector explora uma espécie de influência que a tia, já falecida, ainda exercia sobre Joana. Podemos percebê-la por meio da obrigação de fazer o que é correto – o bem, no sentido popular – dentro do universo do que é socialmente aceitável. A moralidade da tia conduz suas ações e o amor desta parece estar condicionado a isto. Reside nesta relação uma necessidade de aceitação que é frustrada ao relembrar a sensação de ser espezinhada, de ser simplória, talvez por fazer tudo errado, a partir do julgamento da tia. A moral, o erro e o medo – instrumentos comumente utilizados no exercício do poder – são, desta maneira, aspectos da máquina despótica.

Já a máquina de guerra é originada no enfrentamento das práticas que caracterizam a ideia de bem citada acima. Por isso se torna significativo para Joana assumir a ideia do mal. Tal postura não é apenas a de alguém que pretende agir distintamente das formas de ser, impostas, consideradas socialmente aceitáveis, mas a compreensão de que outro modo de ação é algo que lhe garante vitalidade: no exacerbado fluxo de pensamentos, a bondade faz lembrar carne morta, destemperada, morna, desbotada – apesar de Lispector não utilizar estas palavras. Enquanto a maldade dá cor à carne e à vida; encoraja e dá fôlego, “Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões?” (Lispector, 1998, p. 18). Neste sentido, é significativa a palavra crueldade – sinônima de

existência: “Se o desejo produz, ele produz o real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção”.

⁸ A singularidade se avizinha da indefinição do que seria o animal perfeito para Lispector. Em *Lógica do sentido*, Deleuze (1974, p. 55) afirma que a singularidade não se confunde com a personalidade, individualidade, generalidade e universalidade, por ser “[...] essencialmente pré-individual, não-pessoal, aconceitual. Ela é completamente indiferente ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral.” Nesse sentido, podemos acreditar que a singularidade flerta com o indizível – por ser algo único – ao mesmo tempo em que esta característica nos ajuda a aproximar dela, sendo nossa possibilidade de pensá-la.

⁹ No volume V de *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (1997, p. 24) estabelecem uma diferença entre a máquina despótica e a máquina de guerra. Por um lado, trata-se do aparelho do Estado – sobretudo, em termos disciplinares e dos órgãos de poder que ele conserva – e as suas manifestações. Do outro, algo distinto, nômade, com sua natureza exterior à do Estado. Tal exterioridade, acrescentam: “Não é em termos de independência, mas de coexistência e concorrência, *num campo de perpétua interação* [...]” Isto faz com que a máquina de guerra seja um fora (distinto) que se localiza dentro da máquina despótica, porém buscando minar suas engrenagens constantemente.

maldade – derivar de *cruor*¹⁰: a carne crua e viva, devido ao sangue que ainda escorre por ela.

É importante a distinção entre dois tipos de crueldade – uma reativa e outra afirmativa – propostas por Michel Onfrey, ao discutir sobre o pensamento Nietzsche¹¹: a primeira manifesta debilidade, destruição, e uma violência desnecessária, sustentada por aqueles que negam a vida, sobretudo por meio da tortura ou do assassinato; a segunda é a da saúde, que deseja o necessário e esbanja lucidez a respeito da existência levada à máxima intensidade. Frente a isto, evidenciando como a existência é engendrada sempre com complexidade, Joana expressa com distinções turvas ambos os modos de crueldade – por um lado, o de um desejo de violência, por outro, a afirmação da vida em sua plenitude – conforme exemplificado nos diferentes trechos de *Perto do coração selvagem* comentados.

Outros signos da crueldade (crua) são trazidos por Lispector em seu escrito. Em dada passagem de sua vida, Joana se surpreendeu com a voracidade de um homem que almoçava em um restaurante, enquanto ela tomava café, acompanhada de sua tia. A protagonista não sabia de onde vinha aquela sensação. Por repugnância, fascínio ou ambos, a avidez daquele desconhecido lhe atraiu, sobretudo ao vê-lo com uma das mãos agarrando um garfo, cujos dentes se encontravam cravados em um pedaço de carne, malpassada e com características antropomórficas: “E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica e imoral” (Lispector, 1998, p. 19); enquanto isso, com a outra mão, como um gesto de ansiedade, ele agarra e arranha o forro da mesa. Concomitantemente, o movimento agitado das pernas elabora uma música insonora, mas que reflete o caos que aquela cena expressa: “As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência.” (Lispector, 1998, p. 19).

Ao presenciar aquele homem ingerindo o seu almoço – com traços de bestialidade – as sensações de Joana corroboram com a estrutura da máquina de guerra, uma vez que há uma ruptura com aspectos metafísicos, sobretudo da religião. A gula, a carne – irônica e imoral – e a cadência demoníaca das pernas fazem daquele personagem uma inspiração para o animal perfeito que ela, antagonicamente, quer afastar, porém, concomitantemente, deseja (produz, cria), e do mal que Joana intenciona para si em suas ações. Diante de tudo isso, a cena observada lhe oferta o sabor e o gozo deste anseio: “O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado.” (Lispector, 1998, p. 18).

3 A CARTOGRAFIA DE JOANA OU COMO AGRIMENSAR A EXISTÊNCIA

Há na escritura clariciana um tipo de cartografia – dos desejos e das sensações – que retrata territórios em processo ininterrupto de desterritorialização que elaboram imanência: os afetos atravessam os lugares, objetos e demais seres, assenhoram-se destes, transformando um amontoado disforme em um corpo potente e inominado. Nesta vinculação entre escrever e cartografar, o escritor é um agrimen-

10 Em *O princípio da crueldade*, ao falar sobre a crueldade do real, Clement Rosset (1989, p. 10) traça essa definição etimológica da palavra crueldade. Além disso, o filósofo francês entende que a existência é por si só cruel, uma vez que é trágica, sobretudo quando está desprovida dos seus ornamentos e acompanhamentos ordinários.

11 É possível ver em *A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche*, de Michel Onfray (2014, p. 102-108), no tópico intitulado *Sobre a boa crueldade*.

sor, como nos atentam Deleuze e Guattari¹².

Em “O banho” – sétimo capítulo do livro – algum tempo depois da morte do pai, em plena transição da infância para a adolescência (a idade não é indicada) Joana passa a viver provisoriamente na casa da tia, irmã do pai, e, em seguida, é encaminhada a um internato. Neste período, sem as referências da infância, a jovem só, desamparada e insone, mapeia¹³ o ambiente com o qual está conectada, dando-lhe outras organizações, considerando suas relações com o espaço. Não é possível saber se tais experiências estão em sequência ou se ocorreram em dias distintos e aleatórios – a falta de linearidade do texto deixa essas questões sem resposta.

Interessa-nos as sensações. Inicialmente, chama a atenção a ocasião que dá nome ao capítulo em questão, na qual Joana se lavava em uma banheira, irradiando um tipo de alegria, ao vivenciar uma espécie de rito de passagem; de (re)conhecimento de si – do seu corpo, contornos e especificidades – porém, parcial e nebuloso:

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 a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás – a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros de olhos fechados. – Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida. (Lispector, 1998, p. 64-65).

A passagem acima deixa entender uma espécie de renascimento de Joana, expresso pela descrição do corpo que emerge da água. Renascer é uma maneira de mudar as impressões sobre os tons, as texturas e as proporções do seu próprio corpo, tal como de sua mobilidade. É como se estivesse se vendo – mesmo com os olhos fechados – e se tocando pela primeira vez. Ainda que a escritora afirme que não há nenhum sentimento nesses gestos, apenas o silêncio, a experiência da jovem esbanja sentimentos, especialmente, ao se acariciar e sentir a necessidade de receber um beijo, talvez o primeiro. As descobertas proporcionam à Joana uma espécie de contentamento, acanhado e, sincronicamente, incontido, efeito dos gestos de alguém que, naquele instante, agrimensura sua própria vida.

Subitamente, a alegria que até então estava sentindo desapareceu. Um ar melancólico emana do corpo de Joana, que submergiu na água morna e se ergueu da banheira; já distingue os objetos presentes no quarto de banho: “Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece [...] o quarto de banho é indeciso, quase morto.” (Lispector,

12 No volume I de *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (1995, p. 13) afirmam que: “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.”

13 Ainda no volume I de *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, ao falarem sobre a cartografia como uma das características do rizoma, Deleuze e Guattari (1995, p. 22) afirmam que: “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social.”

1998, p. 66). Desta maneira, a cartografia de Joana é modificada, porque o seu corpo, outrora motivo de êxtase, transforma-se em algo estranho e medonho para ela mesma. A água agora está pesada feito uma onda. Seus olhos estão abertos e as pupilas largas em meio ao vapor do calor do banho – um ambiente úmido, turvo, pantanoso, brumado.

Ainda na perspectiva de uma cartografia, as tensões constantes de Joana, sobretudo em relação a si mesma, possuem aspectos de mapeamento e geram, como efeito, estruturas repletas com inúmeros e caóticos elementos. Ao remetermos ao conceito de caos, consideramos como este é pensado por Deleuze e Guattari, especialmente em *O que é a filosofia?*, na qual ele é caracterizado menos por sua ausência de determinação – de explicação, definição ou um sentido – que por velocidades infinitas¹⁴. Podemos observar, deste modo, a ocorrência de variados e difusos movimentos do pensamento nos espaços perceptíveis na narrativa clariciana, aos quais recortamos rastros de sua complexidade.

No capítulo intitulado “A víbora”, é possível perceber como o espaço e as impressões (ou pensamento a respeito deste) se confundem nas palavras da protagonista:

Que transponho suavemente alguma coisa...

Otávio lia enquanto o relógio estalava os segundos e rompia o silêncio da noite com 11 badaladas.

Que trasponho suavemente alguma coisa... É a impressão. A leveza vem vindo não sei de onde. Cortinas inclinam-se sobre as próprias cinturas languidamente. Mas também a mancha negra, parada, dois olhos fitando e nada podendo dizer. Deus pousa numa árvore pipilando e linhas retas se dirigem inacabadas, horizontais e frias. É a impressão... Os momentos vão pingando maduros e mal tomba um ergue-se outro, de leve, o rosto pálido e pequeno. De repente, também os momentos acabam. O sem-tempo escorre pelas minhas paredes, tortuoso e cego. Aos poucos acumula-se num lago escuro e quieto e eu grito: vivi! (Lispector, 1998, p. 174)

Em suas digressões, Joana traz detalhes do espaço que a circunda. Aparentemente a intenção não é mostrar a disposição desses objetos – as cortinas, a mancha, os olhos, a árvore, as linhas, Deus – em relação ao olhar da personagem, mas de expressar inquietude, certo incômodo, desconforto ou repulsa que eles podem trazer a ela. É importante ressaltar que, em relação a passagem citada, se observarmos sua localização no texto – no antepenúltimo capítulo – já ocorreu uma série de fatos e mudanças que a precedem e são determinantes para a vida da protagonista: o reencontro de Otávio com Lídia, com quem outrora tivera um relacionamento e a conseqüente traição; também o encontro de Joana com Lídia e a descoberta que está grávida de Otávio. Talvez por isso é importante o signo da liquefação, porque ele expressa além de uma imagem da passagem do tempo, o próprio findar da relação entre Otávio e Joana que, em seguida, veio a se confirmar.

Outra expressão significativa é aquela na qual Joana diz que “Transponho suavemente alguma

14 A respeito do caos, em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (1992, p. 59) afirmam que: “O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionado, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência” (Deleuze ; Guattari, 1992, p. 59).

coisa...” (Lispector, 1998, p. 174), e pode ser entendida como o engendrar dos traços do seu próprio devir, ou seja, ultrapassar aquilo que ela era em um dado momento. Esta expressão, seguida pela ideia de suavidade caracteriza a transposição pela imperceptibilidade do movimento, pois existem mudanças que são mais lentas e por isso visíveis, e outras que não percebemos por sua velocidade. Neste sentido, “alguma coisa...”, presente ao final do período que introduz a citação, complementa a ideia de algo que é imperceptível e, por isso, também inominável.

É importante lembrar que, para Deleuze e Guattari o devir é sempre um devir-outro¹⁵, em especial, se observarmos as zonas de vizinhança e indecisão nas quais ocorrem as relações e como o ato de escrever provoca os devires. Por isso, talvez sejam importantes as figuras animais com as quais Joana é comparada ao longo do texto, em especial a víbora e o cavalo. Em um processo de antropomorfização, no primeiro caso, a protagonista é comparada pela tia com um ser que é frio e ardiloso. No segundo, a própria protagonista, ao perceber a potência que ela tem – uma força plástica – se compara aos equinos, por estes serem signos de robustez e resistência.

Ademais, as reticências presentes na citação mostram um processo que já se encontra em movimento e que terá continuidade, ligando-se a noção de momentos que “tombam” – se extinguem – e outros que se “erguem” – nascem – em seguida. Concomitantemente, remetem ao som do relógio que, ao final da noite, tal como um compasso musical, marcam o perene findar do tempo, pois, “também os momentos acabam”. Nunca cessam de acabar e de gerar outros. Bem como, outra maneira de pensar sua liquefação, seja nos momentos que pingam – cada ponto das reticências é o signo ou a imagem de uma gota que cai – ou no “sem-tempo que escorre pelas minhas paredes”, rearranjando-se no chão, na forma de um lago ou poça. Pela falta de sentido, sobretudo de sua própria existência, a única constatação de Joana é marcada pelo grito de “vivi!”, isto é, de ter sentido a intensidade de tudo o que acontece de um modo deveras íntimo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando as reflexões feitas até aqui, acreditamos que *Perto do coração selvagem* nos aproxima da compreensão da arte, em suas variadas formas, como maneira de afirmação do corpo e suas múltiplas experiências.

A princípio, levando em consideração as diferentes faixas etárias da vida da protagonista apresentadas ao longo do texto, entendemos que os episódios vivenciados por Joana podem instigar reflexões sobre o que são os acontecimentos, especialmente como estes afetam de modo decisivo as existências, de maneira inelutável: independentemente de conseguirmos perceber ou não, tudo o que

15 No volume IV de *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (2012, p. 66) além de estabelecerem uma aparente série de devires-outros, mostram como há uma espécie de relação entre os devires e a arte: “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, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires ”.

acontece interfere no que somos e nos tornaremos. Por meio das expressões de Joana, é possível observar de modo menos turvo que, se não é possível antever os acontecimentos e se precaver de seus efeitos, podemos utilizar a potência criativa para lidar com a tragicidade que deles podem se originar.

Ademais, as percepções da protagonista nos permitem pensar de um modo distinto daquele que se baseia na oposição entre o bem e o mal, reforçada, sobretudo, nas visões da realidade pautadas na moral metafísica. Ao se colocar de maneira paradoxal afirmando e negando o que é chamado em *Perto do coração selvagem* de “animal perfeito”, ao mesmo tempo e acima de tudo, ela nos conduz à possibilidade de avaliarmos nossas ações para além do bem e do mal. Rompendo com algumas leituras moralmente conservadoras, observamos que a realidade é complexa e que cada indivíduo é capaz de absorver de maneira ímpar tal complexidade.

Por fim, analisando as intercessões entre os acontecimentos e o corpo, ao mesmo tempo, podemos nos avizinhar ou distanciar daquilo que somos. Com isso, arranhamos os rastros de nossas características, desde as mais visíveis às mais tácitas. Nesse sentido, são importantes os conceitos de cartografia e agrimensura, utilizados de maneira transdisciplinar, ultrapassando sua aplicação restrita aos estudos geográficos. Em diferentes momentos, Joana demarca os objetos, os sons, os fenômenos e o tempo, intensificando sempre como eles a provocam. Ressaltamos, assim, a importância da assimilação de que o corpo também é espaço, composto por sensações derivadas de incessantes movimentos, comunicando que a sua localização é sempre indeterminada.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Imanência: uma vida...* Trad. Sandro Kobol Fornazari. Revista Limiar. São Paulo, v. 2, n. 4, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9264/6793>. Acesso em: 15 dez. 2023.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. Vol. IV. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Vol. I. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Vol. V. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Homo deletabilis: corpo, percepções, esquecimento do século XIX ao XXI*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

ONFRAY, Michel. *A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche*. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

ROSSET, Clement. *O princípio da crueldade*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

Artigo enviado em: 25 de janeiro de 2024

Artigo aceito em: 20 de maio de 2024