

Há um horrível excesso do movimento que nos anima: o excesso esclarece o sentido do movimento. Mas, para nós, mais não é que um sinal terrível, que incessantemente nos deve estar presente, de que a morte, ruptura da individual descontinuidade que a angústia nos faz tocar, se nos propõe sempre como verdade mais eminente do que a vida.

De todo o modo, o erotismo dos corpos tem sempre algo de pesado e de sinistro. Protege a descontinuidade individual e protege-a mais ou menos invariavelmente no sentido dum egoísmo cínico.

O erotismo dos corações é mais livre. Se aparentemente se separa da materialidade do erotismo dos corpos, deste procede, mais não sendo a maioria das vezes do que um aspecto estabilizado pela recíproca afeição dos amantes. Dele se pode desligar inteiramente, tratando-se, nesses casos, de exceções, como exceções nos reserva a grande diversidade dos seres humanos. Inicialmente, a paixão dos amantes prolonga no domínio da simpatia moral a fusão dos corpos. Prolonga-se ou introduz-la. Mas, para aquele que a experimenta, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, apesar da promessa de felicidade que a acompanhou, a paixão começa por introduzir a perturbação e a desordem. Até a paixão feliz introduz uma tão violenta desordem que a felicidade que comporta, antes de ser uma felicidade desfrutável, é tão grande que é comparável ao seu contrário, ao sofrimento.

A essência da paixão é a substituição da persistente descontinuidade por uma maravilhosa continuidade entre dois seres. Essa continuidade é, no entanto, particularmente sensível na angústia, na medida em que é inacessível, na medida em que é uma procura em impotência e em temor. Uma felicidade clama em que o sentimento de segurança é dominante só tem sentido quando vem apaziguar um longo sofrimento que a precedeu. Para todos os amantes, há mais possibilidades de gozar duma desesperada contemplação da íntima continuidade que os uniu, do que de poderem duradouramente encontrar-se.

As possibilidades de sofrer são tanto mais vastas quanto só o sofrimento revela inteiramente a significação do ser amado. Se é verdade que a posse do ser amado não significa a morte, também o é que a morte está necessariamente envolvida na busca dele. Se aquele que ama não pode possuir o ser amado, pensa, por vezes, em matá-lo, em muitos casos prefere matá-lo a perdê-lo; noutros, deseja a sua própria morte. O que está em causa nesta furiosa ânsia é o sentimento duma continuidade possível apercebida no ser amado. Parece a quem ama que só o ser amado — por causa de correspondências de difícil definição e que acrescentam à possibilidade da união sensual e da união dos corações — pode, neste

mundo, realizar o que os nossos limites proíbem, ou seja, a plena confusão entre dois seres, a continuidade entre dois seres descontínuos. A paixão arrasta-nos assim para o sofrimento, porque a paixão é, no fundo, a busca dum impossível e, superficialmente, a busca de um acordo dependente de condições aleatórias.

O erotismo.
Georges Bataille*

* Trad. J. Bernard da Costa. Lisboa: Moraes Ed., 1968, p. 20-21.

UM SOPRO DE MORTE EM CLARICE A economia do gasto na aprendizagem da vida

Simone Regina Dias*

*Tudo carrega o seu caruncho.
Tudo: desde o vivo ao defunto.*
João Cabral

A partir das ofegantes confissões e dos violentos fragmentos do *sociologue* Georges Bataille, pretendo incursionar por alguns outros escritos, não menos violentos, da literatura de Clarice Lispector. Parece-me pertinente pensar "um sopro de vida" como um suspiro da morte, ou "aprendizagem ou o livro dos prazeres" como a morte necessária (e transgressora) em pleno dia, como, aliás, já sugeriu Clarice. Expor-nos aos excessos parece ter sido a escolha de Bataille e Clarice, ficções em que podemos decifrar os ecos de que o proibido é sempre o melhor. Bataille já assinalou que o desejo do erotismo é o que triunfa do interdito. Clarice ousa saboreá-lo:

"quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato do amor — pela límpida abstração de estrela do que se sente — capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepleo dos instantes — e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, físcante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante".¹

É interessante observar como a literatura (ou a antiliteratura) clariceana não oferece espaço para a esperança na transfor-

* Mestranda em Literatura Brasileira e Teoria Literária — UFSC

¹ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 10.

mação. O presente foge, não há projetos, e suas personagens (e podemos pensar também nos leitores) parecem presas a um passado que não cessa de passar. Signo da pós-modernidade, o "instante já" é Prometeu acorrentado. Diante do excesso de dejetos que se acumulam *ad infinitum*, já não está mais em pauta a transformação. Assim é que a alegria instantânea (e noutros casos poder-se-ia acrescentar a angústia instantânea) é matéria de tempo. Futuro já não há.

Vale sublinhar que é possível pensar em dois tempos, ao lermos Clarice nos textos selecionados. O tempo freqüentemente contestado é o cronológico:

"Nós dividimos o tempo quando ele na realidade não é divisível. Ele é sempre e imutável. Mas nós precisamos dividi-lo. E para isso criou-se uma coisa monstruosa: o relógio".²

Ou ainda, podemos nos deter em *O livro dos prazeres*:

"Haviam-se passado momentos ou três mil anos? Momentos pelo relógio em que se divide o tempo, três mil anos pelo que Lóri sentiu quando com pesada angústia, toda vestida e pintada, chegou à janela. Era uma velha de quatro milênios".³

Veja-se que o narrador se refere a dois tempos simultâneos, porém desconexos. Ao mesmo tempo que questiona *Cronos*, quase todos os fragmentos iniciam pontuando alguma localização temporal ("—E houve a noite de terror", "Uma semana depois", "Quando duas semanas depois", "Seguiu-se um longo e tenebroso inverno", "Já se passara o ano", e assim por diante). Desautorizando o relógio, essas pontuações deixam de fazer sentido cronológico, para inscrever a narrativa num tempo cíclico, aquele que se refere ao ciclo natural orgânico: o tempo das estações, em que tudo obedece ao nascer, crescer, viver, apodrecer; tempo no qual os apodrecimentos são fundamentais para que o ciclo tenha continuidade. E aqui é pertinente retomar um outro indício localizado no "Relatório da coisa", quando o narrador se dirige a Sveglia: "Viver, coisa que você não conhece porque é apodrecível — viver apodrecendo importa muito. Um viver seco: um viver o essencial".

Observemos algumas das manifestações de Georges Bataille para verificar de que maneira a temática da morte e do erotismo se desdobram em *Um sopro de vida* e *n'O livro dos prazeres*. Enquanto o marxismo "oficial" se debruçava sobre a crítica da eco-

² LISPECTOR, Clarice. "O relatório da coisa" In: *Onde estivestes de noite*, p. 73.

³ LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 6ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978, p. 19.

nomia do Estado, Bataille destoa e escreve sobre a economia política dos corpos. Defende o princípio de uma economia geral, onde a despesa (o consumo, no caso do mercado, e as descargas, a sexualidade e a morte, no caso do corpo) é, em relação à produção, o objeto primeiro. Essencialmente, afirma Bataille, "o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação", estabelecendo-se uma relação com a morte, posto que o erotismo carrega também um elemento destruidor: "toda a ação erótica tem por princípio uma destruição do ser fechado que um parceiro de jogo é, no seu estado normal."⁴ Os amantes estariam condenados a arruinar a harmonia, a combater o que o amor físico explicita: a incompletude do ser e a ferida exposta, sempre em busca da nostalgia de uma continuidade perdida.

Em *O erotismo*, singulares reflexões se confundem dentro de considerações gerais, aplicáveis à humanidade no seu conjunto: "a sexualidade e a morte não passam de agudos momentos de uma festa que a natureza celebra com a multiplicidade inesgotável dos seres, qualquer deles com um sentido de gasto perdulário ilimitado que a natureza faz ao encontro do desejo de perdurar, que também é próprio de todos os seres". Temática que aparece disseminada nos textos de Clarice: sexualidade e morte.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres é mais do que uma história de amor. Não trata apenas das hesitações, sentimentos e sensações, tremores e temores de Lóri, apaixonada por Ulisses. Não relata apenas a experiência amorosa de um casal e da sofrida aprendizagem de lidar com a paixão. Não é um romance. Trata-se de uma ficção sobre a aprendizagem no amor que se traduz como re-descoberta, ou ainda, na reciclagem de algumas sobras. É uma nova digestão de muitos fragmentos já publicados pela autora, que propõe uma re-reflexão sobre esta matéria-prima: a vida crua, sangrenta e cheia de saliva.

Ulisses, o sábio professor que carrega em seu nome a larga experiência de *Odisséia*, diz que se deve viver "apesar de". *Apesar de se deve comer. Apesar de se deve amar. Apesar de se deve morrer.* Inclusive, afirma, muitas vezes é o próprio "apesar de" que nos empurra para a frente. Mas enquanto Ulisses tem respostas, Lóri tem pensamentos tão indizíveis e intransmissíveis como a voz de um ser humano calado. Chega a ter a assustadora certeza de que seus pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte. Escreve para aliviar. Lóri é o apelido, seu nome é Loreley, que Ulisses traduz de um poema: um personagem lendário do folclore alemão que seduz com seus cânticos os pescadores. Ora, logo lembramos da passagem da

⁴ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. J. Bernard da Costa. Lisboa: Moraes Ed., 1968.

Odisséia, em que as sereias tentam seduzir Ulisses. As sereias, nas palavras de Michel Foucault, seduzem não tanto pelo que seu canto deixa ouvir, quanto pelo que brilha na distância de suas palavras, o futuro daquilo que estão dizendo.

"Promessa por sua vez falaz e verídica. Mente, visto que todos aqueles que se deixarão seduzir e dirigirão seus navios rumo às praias, não encontrarão mais do que a morte. Mas diz a verdade, posto que é através da morte que o canto poderá elevar-se e contar ao infinito a aventura dos heróis. (...) para que nasça o relato que nunca morrerá, [Ulisses] tem que estar na escuta mas permanecer ao pé do mastro, atado de pés e mãos, vencer todo o desejo mediante uma astúcia que se violenta a si mesma, sofrer todo o sofrimento permanecendo no umbral do atraente abismo e voltar a encontrar-se finalmente mais além do canto (...)"⁵

Loreley, a sereia, se disfarça em Lóri, a mulher que aparece com todas as hesitações que o corpo-a-corpo com a vida lhe impõe. Mas Ulisses a desnuda, comentando seu canto mudo, que o seduz. Revela a linhagem (da sedução) em que se insere: "Você é antiga, Lóri". Lóri parece sofrer todo o sofrimento da existência, permanecendo ela no umbral do atraente abismo. Ulisses parecia conseguir estancar a dor da existência, mas em Lóri ela era pungente, vivenciando a angústia de seu próprio canto, de sua própria escrita. *N'O livro dos prazeres*, Ulisses e Lóri seduzem, e o êxtase é atingido no amor. Ou ainda, na escrita.

Às vezes, Lóri experimentava o desprezo do próprio humano para sentir a silenciosa alma da vida animal, e era bom:

"Não entender era tão vasto que ultrapassava qualquer entender — entender era sempre limitado. Mas não entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus. O bom era ter uma inteligência e não entender. Era uma benção estranha como a de ter loucura sem ser doída".⁶

Com efeito, para Clarice, como para Bataille, o amor é despesa. É dar-se. Ao tomarmos a "Partida do trem", de *Onde estivesse de noite* (pergunta sem interrogação, que não pede resposta, mas ao mesmo tempo a suplica), nos deparamos com as seguintes palavras:

"Quando ela e Eduardo estavam juntos numa cama, de mãos dadas, eles sentiam a vida completa. Pouca gente conheceu a plenitude. E, porque a plenitude é também uma explosão, ela e Eduardo covardemente passaram a viver 'normalmente'. Porque não se pode prolon-

⁵ FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990, p. 54-55.

⁶ LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 42.

gar o êxtase sem morrer. Separaram-se por um motivo fútil quase inventado: não queriam morrer de paixão”.

Noutra cama, Lóri descobria, na troca, uma certeza súbita de que sempre teria o que gastar e dar. E o prazer de Lóri era o de abrir as mãos e deixar escorrer sem avareza o vazio-pleno que estava antes encarniçadamente prendendo-a.

Além do desejo que pulsa nas entrelinhas dos diálogos deste texto, outro ponto latejante parece ser o da morte. Na voz do pensamento de Lóri: “Festa, meu Deus, o mundo é uma festa que termina em morte e em cheiro de cravo murcho na lapela”⁷ ou “Que é que eu faço, é de noite e eu estou viva. Estar viva está me matando aos poucos, e eu estou toda alerta no escuro”⁸. Ou, na voz menos angustiada de Ulisses, voz que se impõe com certo didatismo sobre a vida, quase pedagógica, nas explicitações do professor:

“Antes de morrer se vive, Lóri. É uma naturalidade morrer, transformar-se, transmutar-se. Nunca se inventou nada além de morrer. Como nunca se inventou um modo diferente de amor de corpo que, no entanto, é estranho e cego e no entanto cada pessoa, sem saber da outra, *reinventa a cópia*. Morrer deve ser um gozo natural. Depois de morrer não se vai ao paraíso, morrer é que é o paraíso”.⁹

Pode-se perceber aqui a troca de experiência versus inexperiência como uma reciclagem da vida para o texto — em que o próprio texto se mostra como uma redescoberta falsa, como amor/morrer.

Ou ainda, na escrita de Clarice, nos “Temas que morrem”, texto publicado no *Jornal do Brasil*, gênese da fala anterior:

“E às vezes, por mais absurdo, acho lícito escrever assim: nunca se inventou nada além de morrer. E me acrescento: deve ser um gozo natural, o de morrer, pois faz parte essencial da natureza humana, animal e vegetal, e também as coisas morrem. E, como se houvesse ligação com essa descoberta, vem a outra óbvia e espantosa: nunca se inventou um modo diferente de amor de corpo que é estranho e cego. Cada um vai naturalmente em *direção à reinvenção da cópia*, que é absolutamente original quando realmente se ama. E de novo volta o assunto a morrer. E vem a idéia de que, depois de morrer, não se vai ao *paraíso*, morrer é que é o *paraíso*”.¹⁰

⁷ Idem. *Ibidem*, p. 119.

⁸ Idem. *Ibidem*, p. 125.

⁹ Idem. *Ibidem*, p. 63.

¹⁰ In: GOMES, Renato Cordeiro (org.) “Temas que morrem” In: *Clarice Lispector — Seleta*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975, p. 135.

"Reinvenção da cópia" que se traduz no *corpus* clariceano como esta reciclagem textual, aprendizagem que se recicla na escritura.

A morte é ainda ponto latejante no grito, que não foi possível não ser ouvido, de *Água viva*, em que a antigüidade escura pré-histórica antecipa o nascimento/apodrecimento dos corpos no tempo:

"Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela — de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, *no tempo que nos apodrecerá*".¹¹

Poderia ainda acrescentar várias outras vozes, mas me detenho nestas para não me estender demais. No que concerne ao tempo, perpassa nestes fragmentos a idéia do ciclo de vida orgânico, onde a morte brota da vida e vice-versa. O gozo natural que deve ser a morte remete à *petite mort* (a qual se refere Bataille) que acompanha a cópula, na qual os amantes, em busca de uma continuidade perdida, parecem procurar o seu aniquilamento.

Madame Eduarda e O morto são duas ficções de Bataille em que se extrapola este gozo: a obscenidade é levada ao extremo, e o corpo que transgride urina, ejacula, defeca, vomita, aparecendo despido de qualquer moral e contenções. Aí, o desejo da morte se impõe. Retomando Clarice, podemos reconhecer também este desejo de morte na voz de Ângela, que também se despe, e descreve a caverna obscura através da qual seu corpo vivencia o ciclo orgânico de um tempo que apodrece.

Enquanto Ana, em "O amor", aprende que o mundo apodrece, a aprendizagem de Lóri parece conduzir à afirmação de que existir é experimentar, com todos os riscos que o verbo oferece. No instante em que corre o risco de amar, experimenta até mesmo o desejo da morte, no lugar do medo que o precedia:

"Ah como queria morrer. Nunca experimentara ainda morrer — que abertura de caminho tinha ainda à frente. Morrer teria a mesma

¹¹ *Água viva*, p. 15.

pungência indivisível do bom. A quem daria a sua morte? Que seria como os primeiros calores frescos de uma nova estação".¹²

Não quer morrer antes de morrer, mas como quem saboreia uma fruta com os olhos, Lóri quer prolongar aquela promessa e nutrir-se dela. O desejo da morte aparece como uma experiência nova. Lóri quer apoderar-se do regozijo da vida para captar o regozijo infinitamente doce que era como morrer. Ressurge aqui novamente a idéia do gozo como a morte, desejado como a chegada de uma nova estação. Observe-se, no entanto, que é um desejo que não vislumbra se cumprir imediatamente, mas que se nutre para amadurecer e apodrecer.

Georges Bataille também foi um homem obcecado pela morte, e quis olhá-la de frente, ou melhor, fazê-la desejável, como pode ser um prazer carnal. O caminho que ele vai empreender leva a imaginar a pior das mortes, com uma agonia demorada, encarando até mesmo o processo de decomposição *post mortem*. Este quadro é que ele se esforça por desejar, que ele mima no frenesi sexual com improvisações explosivas ou cerimônias preparadas. Na sexualidade, o que parece dar fielmente conta do processo de decomposição nas ficções bataillanas é a obscenidade levada ao extremo. O discurso clariceano não é menos violento, e apesar de não se utilizar dessa exposição carnal, também denuncia em seus enunciados a fraqueza e o horror alucinante de morrer. Em *Água viva*, a narradora parece revelar que na alegria de Lóri reside a rebeldia contra a morte como finitude, limite da vida:

"porque é cruel demais saber que a vida é única e que não temos como garantia senão a fé em trevas — porque é cruel demais, então respondo com a pureza de uma alegria indomável. Recuso-me a ficar triste. Sejam alegres. [...] Aliás não quero morrer. Recuso-me contra 'Deus'. Vamos não morrer como desafio?"¹³

Alerta, deste modo, que sua alegria (esta sim, matéria de tempo) é um insulto, e que viver na transgressão do limite (que é a tristeza da morte) é o desafio. Talvez seja pertinente lembrar uma das epígrafes de *Uma aprendizagem...*, versos de Augusto dos Anjos: "Provo/ que a mais alta expressão da dor/Consiste essencialmente na alegria".

Ainda sobre o que diferencia (ou aproxima) Bataille e Clarice, vale lembrar os excessos da carne e a obscenidade a que nos expõe Pierre Angélique (pseudônimo do *sociologue*), e um fragmento do discurso do autor-narrador de *Um sopro de vida*: "Eu não aplico o proibido mas eu o liberto". Ângela queria escrever

¹² *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 127.

¹³ *Água viva*, p. 94.

sobre menstruação, mas ele não deixou. A saída, ou o fatal beco sem saída no qual nos mete Clarice com qualquer uma de suas personagens, não é a náusea da carne, mas uma violenta visão do estar no mundo, onde a transgressão apresenta-se como extremamente imprescindível. E o Autor complementa: "acho que devemos fazer coisa proibida — senão sufocamos".

Na *Parte maldita*, o ponto de partida de Georges Bataille se encontra nas observações feitas por Marcel Mauss e outros etnólogos sobre as instituições econômicas primitivas onde a troca é tratada como uma perda sumptuária dos objetos ofertados, ao mesmo tempo em que se impõe como desafio. As despesas ditas improdutivas — o luxo, as guerras, os cultos, os monumentos, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual desvinculada da finalidade reprodutora — representam atividades que não ganham seu verdadeiro sentido senão na medida em que elas realizam uma perda do ponto de vista da racionalidade econômica estrita. Assim, transpondo o enunciado ao discurso clariceano, podemos pensar que sua escrita é puro excesso. A incontinência das personagens de Clarice também se dá pela transgressão, mas de outra sorte que aquela de Bataille. Nas *pulsões*: "Eu vou me acumulando, me acumulando, me acumulando — até que não caibo em mim e estouro em palavras".¹⁴

Tanto Lóri quanto Ângela buscam captar a essência da vida, a vida nua. E salientam que essa nudez fere, apesar de que para Lóri essa nudez, a princípio, assusta, e, para Ângela, seduz. Nas palavras de Georges Bataille, a nudez é ferida exposta. Nas primeiras páginas de *Um sopro de vida*, a nudez da escrita já aparece revelada: "Escrevo muito simples e muito nu. Por isso fere". As palavras de Ângela, um pouco mais adiante, enfatizam a dificuldade de revelar a última veracidade, a mais nua e crua: "então tenho que tirar a roupa e ficar nua na rua. Isso não é tão difícil. Mas o difícil é ficar com a alma nua".

Diante de falas tão nuas e cruas, em *Um sopro de vida*, Ângela (a personagem) dialoga com o Autor através de anotações fragmentadas ("como o pensamento"), e revela que, como escritora, sua única possibilidade de continuidade seria o seu interesse em descobrir a aura volátil das coisas. Para Ângela, escrever é "arrancar as coisas de si aos pedaços como o arpão fiska a baleia e lhe estraçalha a carne", enquanto o Autor "gostaria de tirar a carne das palavras". Este despir as palavras, esta busca do deciframento dos hieróglifos, pode remeter à nudez no escuro, de onde emerge uma narrativa fluida e misteriosa, que, se revelada,

¹⁴ LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (Pulsões)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 69.

significaria a própria morte. Vale lembrar, a este propósito, algumas palavras do Autor:

"Eu e Ângela somos o meu diálogo interior: converso comigo mesmo. Ângela é do meu interior escuro: ela porém vem à luz. A tenebrosa escuridão de onde emergo. Escuridão pululante, larva de úmido vulcão em fogo intenso. Escuridão cheia de vermes e borboletas, ratos e estrelas".¹⁵

O Autor e Ângela poderiam significar, em relação ao *corpus*, a continuação do diálogo interrompido por Ulisses e Lóri; noutras palavras, o casal é o mesmo de todos os tempos, e seu diálogo se renova.

Nesse sentido, a narrativa *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* continua, não inicia nem termina. Quero dizer, começa no meio de uma frase, desautorizando as regras da língua e da acentuação, e termina com dois pontos, sugerindo a continuidade do discurso, na suspensão das vozes. Como se essa continuidade alertasse que vozes de outras personagens, máscaras, narradores pudessem subrepticamente incorporar-se ao texto. Os "temas que morrem" permitem o nascimento de outros vermes, e assim é que não há aprendizagem de coisa nova: é só redescoberta. Dessa forma, fragmentos de textos publicados no *Jornal do Brasil*, ou em outros livros como *Onde estivestes de noite*, *Um sopro de vida*, *Água viva*, podem ser lidos nas falas de Lóri e Ulisses, e vice-versa. As ficções de Clarice parecem cumprir o que Italo Calvino enfatizou como a função primordial da literatura, que seria a de "reavivar um fundo de angústia insepulta, como última condição de verdade que o resgata do destino de um produto em série do qual não pode escapar".

Verifica-se, então, o possível desdobramento do gasto e da transgressão de Bataille na ficção clariceana. Escrita que nos embarca numa viagem insólita plena de prazeres, e por que não dizer, de angústias, num riacho sem início nem fim, numa pergunta sem resposta, na fluidez de uma chuva torrencial, no fluxo da vida que nos faz a cada noite experimentar a doçura da morte. Nesta lógica pós-moderna da escrita clariceana não nos é ofertado um sentido único. Em seu lugar, a performance de um texto no qual o sentido se desdobra em função dos panejamentos (ou, como prefere Deleuze, das dobras), e, ao lançar para o futuro toda a possibilidade conclusiva, possibilita que a palavra seja possível para além dos escombros.

¹⁵ Idem. *Ibidem*, p. 72.